

حِصَّةُ الْعَرَّافِ

تأليف
نجمه من الباشين العراقيين

دار الحديث

بيروت



حَصَلَةُ الْعِرَاقِ

حَضْرَةُ الْعِرَاقِ

تأليف
نخبة من الباحثين العراقيين

الجزء الرابع

بغداد ١٩٨٥

الصُّورُ القَدِيمَةُ

(٤)

الفصل الأول

الفن

والفن في العصر

الفن في عصر فجر الإسلام

د - وليد الجادر

كلية الآداب - جامعة بغداد

من المهم ملاحظة اتصال الفنون جميعها وارتباط بعضها ببعض وارتباطها بمفهوم العصر او الزمان وقد يسيطر وينمو جانب من جوانب الفن لفترة معينة ولكن لا يمكن ان يوجد فن واحد بعيدا عن جوانب الفن الاخرى .

وهكذا تتصل الفنون كلها بروح الثقافة وبشكل اعم بروح الحضارة العامة للفترة او العصر او الكتلة الزمانية المحددة والمحصورة للدراسة والتحليل .

ان الدراسة المنتظمة والاستفادة العلمية مما صنعه الانسان وما يحيط بموضوعاته المصنوعة هذه من افكار واحاسيس تساعدنا بمجموعها على فهم اعمق للحضارة . وهذه الامس تساهم ولاشك في معرفة افضل حتى بديانة واسلوب تفكير الشعوب ويكون الحكم على القيمة الفنية والمستوى الجمالي لمجموعة الانتاج الفني مرتبطا بذلك الواقع الاجتماعي والاقتصادي .

وعرفنا ان بقايا النماذج المشغولة بالنحت والمنحت والتي هي من انتاجات التجمعات السكانية في شمال العراق وبرزها ادوات والات حجرية والات اخرى صنعت من العظام والخشب وان الاخيرة لم تبق واضحة ليثر عليها المنقبون عن الآثار بسهولة ولكن ظلت هذه الجماعات تعتمد على الصيد والالتقاط وصولا الى نهايات العصور الحجرية القديمة وفترة الذفاء التي واكبت نهاية عصر الجليد حيث تبدلت الظروف المناخية لتتيح مجالات جديدة لتعامل هذه الجماعات مع الطبيعة •

وكان نحت الاواني المصنوعة من الحجر ومن المرمر قد اخذ المنحى النفعي الى جانب المنحى الجمالي حيث كانت هذه الاواني من جرمو متميزة يعرفها الظاهرة التي ظهرت بعد عملية الصقل وقد تم العثور على حوالي ٣٥٠ نموذجاً من هذه الاواني التي وجد ان قسماً منها قد اصلح في تلك الفترات •

عرفت من نفس المرحلة منحوتات مستخدمة كحلي وتماثيل ومنها الخزف والقلائد والدلايات والاسورة والمعاضد والمحابس والدبابيس والاير والمثاقب والبعض من هذه مصنوع من العظم والبعض من الحجر كذلك عرفت صناعات مشابهة من نفس فترة استيطان منطقة جرمو في شمشارة الواقع في سهل رانية شمال شرق اربيل وعلى الضفة اليمنى لمجرى الزاب الاسفل كذلك ممتوطن تيرخان القريب من مندلي •

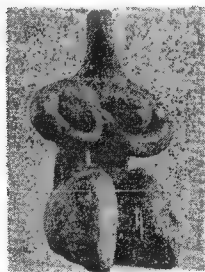
عرفت كذلك صناعة التماثيل من الطين وعثر على اكثر من خمسة الاف نموذج من موقع جرمو لوحده وتمثل النماذج اشكالاً متطورة لنساء واشكالاً اخرى مثله لحيوانات مصنوعة والمعروف ان انتاج مثل هذه النماذج وتقاليدها صناعتها مرتبط بالخصوبة اضافة الى امكانية تحسس الناحية الجمالية في العديد منها • ولقد كانت النماذج المثلثة للالهة الام اكثر شيوعاً لترمز الى الخصوبة وتبدو المرأة في النماذج من هذا النوع عارية مع التأكيد على تضخيم اعضائها الاثوية في النماذج من جرمو ثم تطورت صناعتها الى اشكال

أكثر واقعية ثم جرى تصوير الامتثال للنهي باتجاه التجريد والرمز بحيث
يصعب مع الحالة الأخيرة معرفة مراحل الوصول الى هذه الفرجة الشديدة من
التجريد ولقد اريد في هذا التصوير أن يكون أيضا نوعا من أساليب التعبير
الفكري تجاه رؤية الامتثال أو نوعا من اللغة في رؤية الشيء. والنصير عنه .
(الشكل ١)



شكل - ١
دمى من الفلين من موقع جرسو

مختللات فترات حضارتي عصر سامراء وحلف وجدت بمض النماذج
 المنحوتة من الطين مغطاة بصبغة المغرة وهي صبغة تميل إلى اللون
 البني (شكل - ٣) *



شكل - ٢

دمر من النطين وفلرير من عصر حلف من موقع الاربجية

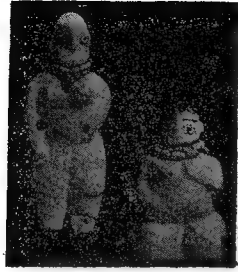
وتبرز النماذج المنحوتة من الحجر الشمسي من تلال الصواق والمثلة للالهة
الأم لتكون الاشكال النموذجية المتكاملة من ناحية تنوع الاشكال وغزارتها
وتكاملها من حيث الاسلوب والمحتوى الفني فهي تمثل الالهة الأم ونادرا ما
يتمثل عنصر الخصوبة والرمز له بغير المرأة (ما عدا حالة واحدة) . ولقد تم
تزيين رقاب البعض من النماذج بقلائد من الشئذ الحقيقي ولونث وزنت العيون
بالصدف والقيصر . وبالقير ايضا زينت رؤوس بعض التماثيل ذات النهايات
الهرمية المركبة والملاحظ ان هذه النماذج ذوات اشكال مهيبة مصحوبة بمسحة
غريبة تستجلب أحيانا نوعا من الغموض الذي يبدو انه لازم لاتهم جذب
الافراد نحو تقديسها وعبادتها (شكل - ٣) .

يضاف الى هذه الصناعة انتاج مجموعة كبيرة من الاطباق والقوارير
والقناني والجرار ذات القواعد الدقيقة التنفيذ وكل هذه وجدت انها ايضا
مصنوعة من الحجر الشمسي الابيض والاصفر الباهت الذي يعروق ظاهرة بفعل
عمليات الصقل المعروفة بالنسبة لسطوح مثل هذه المواد .



شكل - ٣

نماذج من الدمى المثلة للالهة الأم من موقع تلال الصواق.



شكل - ٢

أما نماذج مستوطن الاربيجية الذي يقع بالقرب من مدينة الموصل حالياً فالمنحوتات الممثلة للالهة الام مصنوعة من الطين في الغالب وتبدو في وضعيات الجلوس او الوقوف وتبدو احياناً متميزة برشاقة غير مألوفة بشكل يوحسي بتطور بارز في حرية الحركة وتبدو ناحية استخدام الزينة على شكل الوشم على اليدين . ومثل هذا يبدو مألوفاً في نماذج اخرى اشرها النموذج الممثل لامرأة فلاحه من تل حسوثة فهي تبدو بامتلائها ووجهها الاصيل وملامح القوة البادية ممثلة لكل رموز المجتمع الزراعي (شكل - ٤) .

وتبدو عدة استخدام الالوان على المنحوتات من قرى شمال العراق كذلك استخدام الوشم وتحوير رؤوس النماذج البشرية وخاصة النماذج الممثلة للنساء الالهة الام ممثلة لاعتقادات طقوسية خاصة بالخصوبة وبالولادة ومحاولات جلب الغال الحسن ووآد الارواح الشريرة . وتستمر مثل هذه المفاهيم في نحت مثل هذه النماذج الى فترات قريبة من العصور التاريخية وصولاً الى مرحلة العيد في جنوب العراق وتمثل مثل هذه الاتاجات في



شكل - ٤

فن النحت في مواقع العراق الوسطى والتي كانت واسطة ربط سكاني بين جماعات شمال وجنوب العراق ومن هذه المواقع موقع جوخا مامي القريب من مندلسي •

والمعروف ان التجمع السكاني في موقع جوخا مامي الذي امتد السكن فيه على مساحة تقرب من (٣٥) الف م^٢ كان يضم مجموعة اخرى من المواقع والمناطق الوسطية في العراق تتوضح فيها استمرارية حضارات مواقع شمال العراق ككل مع مواقع جنوبه من فترة اريدو والعبيد •

ومثل هذه النماذج الأخيرة الممثلة للالهة الام وجد ان رؤوسها على شكل الافاعي يزينة رأس من القار على شكل تاج ، ويلاحظ ارتباطها مع النماذج المنحوتة من مواقع شمال العراق وبالذات من نماذج مشابهة من تل الصوان . ان نماذج الدمى الطينية من هذا الشكل والاسلوب الذي يرمز الى الخصوبة يتوضح من خلال العلاقة ما بين النماذج التي تبدو فيها اشكال نساء عاريات يرضعن اطفالا محوريين بشكل نسبي مع نسبة تحوير رأس المرأة (شكل ٥) .



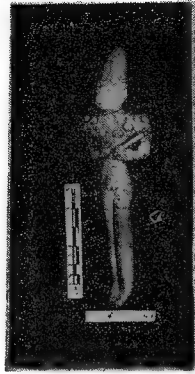
شكل - ٥

دمى من الطين المشوي من عصر العبيد وجدت في اور



شكل - ٥

بدمى من الطين المشوي من عصر المبيد وجدت في اور



شكل - ٥

دمية من الطين المشوي وجدت في أور من عصر العبيد

وتوضح مثل هذه النماذج بأساليب تأديتها بدرجات التحوير الظاهرة على ارتباطها وارتباط منفذها من المتخصصين بالرمزية المشابهة في مستوطنات شمال العراق ثم في علاقتها مع النماذج اللاحقة ورموز تأديتها • والظاهر ان بعض النماذج مزينة بقرصات مدورة من الطين المضاف على الجسم وقد يشير هذا إلى الوشم •

وكذلك يستمر مبدأ تقديس المرأة رمز الخصوبة في العصور التالية. حيث تبلورت في صفات رمزية أخرى وظهرت أسماء تميز معبودات من النساء. مثل الآلهة إينانا • وأصبحت النماذج المنحوتة توضح صورة الغضب بمشاهد مباشرة ومن تلك النماذج تماثيل نسوة تمسك كل واحدة منهن بثديها •



شكل - ٦

تمثال امرأة مصنوع من الرخام البني الفاتح من مدينة الوركاء

وتتوفر من الدلائل الموضحة لاستمرارية الأخذ بالتعبير بواسطة نحت النماذج البشرية والحيوانية والنباتية ومنذ بداية الاستقرار في قرى ثابتة خلال فترات العصور الحجرية الحديثة وصولاً إلى العصور التاريخية مما يدل

على تحسّس الافراد فكريا وجباليا لدور مثل هذه النماذج في ان تكون رموزا وموضوعات تستمتع بقدمية معينة مؤثرة .

واننا اليوم لانجابه صعوبات في تفسير الاشكال المنحوتة العارية للرجال والنساء والاشخاص المزدوجين او المركبين من عناصر آدمية وحيوانية وعلاقاتها مع الواقع الزراعي وارتباطاته الاجتماعية وابدع نماذج ذلك التماثيل الطينية المزقطة الرؤوس من عصر العبيد والمكتشفة في مدينة اور .

من مادة الحجر عرف عن السومريين الاوائل خلال النصف الثاني من الالف الرابع قبل الميلاد انتاج مجموعة كبيرة جدا من الاواني المنحوتة بأسلوب النحت البارز ويعتبر الاناء النذري المكتشف في مدينة الوركاء شكلا نموذجيا لثن النحت البارز (شكل ٧) (محمود في المتحف العراقي) وبنفس الوقت توضح مضامين موضوعاته المنحوتة طبيعة العلاقات بين المزارعين والالهة او بمعنى ادق المزارعين ورجال الدين من طبقة الكهان الكبار . فاضافة الى العلاقة المادية بين الفلاح وانكاهن كانت هناك علاقة روحية واضحة ايضا فالدين في العصر السومري كذلك الحال بالنسبة للعصور اللاحقة هو الملهم المعنوي لمظم ما انتج من فعاليات ذات طابع فني وكان لا يحسب حساباً للمبدأ القائل بأن الفن للفن بل كان على السومري او غيره ان يستجدي بشكل رئيسي مرضاة الالهة ونفس الشعور نجده حتى بالنسبة للملوك رغم تميزهم احيانا ببعض مزايا الالهية .

كذلك يعتبر هذا الاناء الذي يزيد طوله على المتر الواحد متميزا باهميته واضحة لانه يمثل صورة للمدرسة السومرية الاولى في فن النحت . حقول الاناء الخمسة ترمز الى احتفال بالربيع وخيرات المحصول الزراعي المنظم من



شکل - ۷

قبل رجال الدين • وتبدو حتى امكانية دراسة المجتمع السومري بشكل خاص من خلال نماذج المنحوتات الخزفية هذه والتي تم العثور عليها في المعابد في الغالب وفي دور السكن في احيان قليلة •

وتبدو حجوم الافراد وعلاقاتها بالاشياء من حيوان ونبات وبناء اضافة الى الاشكال الرمزية والزخرفية كلها تعتبر تسجيلا تاريخيا وفنيا يرادف التسجيل الكتابي الذي عرف في هذه الفترة ايضا •

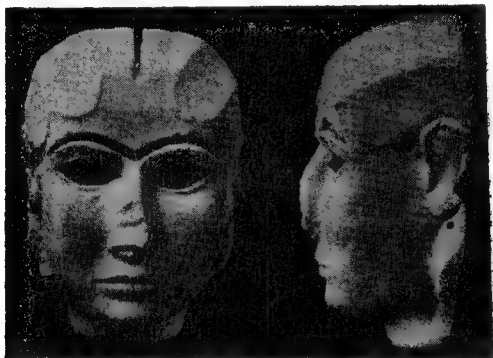
وتبدو مجموعة من الاواني الحجرية من نفس الفترة وهي فترة النصف الثاني من الالف الرابع قبل الميلاد مشغولة بموضوعات واقعية مستنبطة من طبيعة الحياة اليومية التي تعبر عن المنظور القروي والمدني فهي موضوعات تهتم بالانسان والحيوان والنبات واشكال دور السكن ويتوضح انعكاس الفكر المدني الذي يعبر عن شعور بالاستقرار وصولا الى تكوين مدرسة متميزة تحددت من خلال صفات الشكل السومري المتميز بالحجم والخطوط الخارجية المميزة للملامح القومية لهذا المجتمع مع التميز بالاسلوب الفني والطابع الجدي في تقاطيع الوجه والليونة في تحديد الجسم بدون ملاحظة للتشريح الا في الفترات التالية • ومن نفس الفترة المحددة في منتصف الالف الرابع قبل الميلاد بدأت صناعة الاختتام الاسطوانية بعد ان كانت قد استخدمت في شمال العراق انواع اخرى من الاختتام المنبسطة القرصية والمربعة وذلك من عصر حلف في الالف السادس قبل الميلاد • وكانت الاختتام من هذه الفترة مزينة بالاسلوب الحفر بموضوعات زخرفية محورة لاشكال في الاصل هي موضوعات قريبة من جو القرية الزراعية وحياة المجتمع الخاص بها •

ان الاشكال المحفورة على الختم تبدو عند دحرجتها على قطعة من الطين

الطري بصورتها الواضحة بشكل يمكن اعتبارها اقدم فكرة للطباعة في العالم .

لقد تزامنت مع هذا الابتكار السومري المتطور فنون عديدة اخرى ومنها التحزير على الصدف والحجر بانواعه . كذلك نعرف من نماذج النحت المدور من قس هذه المرحلة السومرية قطعاً معروفة تحمل نفس اساليب المدرسة السومرية في النحت البلوز .

ويمتبر نموذج رأس الفتاة الرخامي من الوركاء من القطع الفريدة في مثل هذا النوع من النحت المدور او الكامل وهو بالحجم الطبيعي تقريباً (شكل ٨) .



شكل - ٨

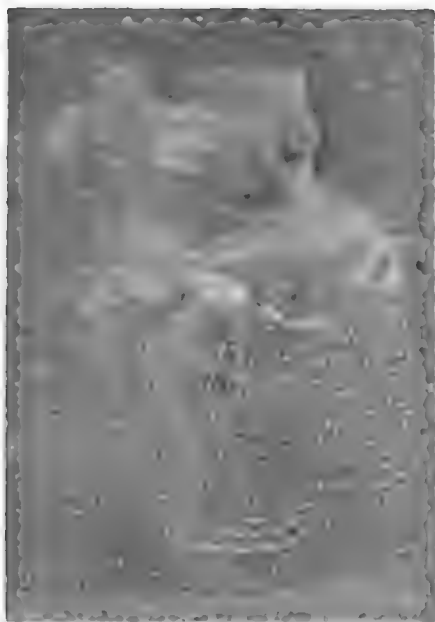
وجه الفتاة السومرية من الوركاء

لقد عوملت تقاطيع الوجه بالنحت الكامل بينما عمل الجزء الخلفي من الوجه مسطحا وربما يكون النموذج رمزا لقناع وقد كان مبدأ تغطية وجوه بعض الالهة بقناع مألوف في مفاهيم الديانة السومرية ويؤكد ذلك ما يشبه هذا النموذج محمولا من قبل الهة سومرية في مشهد من ختم اسطواني .

لقد اعطى النحات السومري من فترة النصف الاول من الالف الرابع قبل الميلاد ملامح متفارقة عن بقية النماذج السومرية المألوفة الاخرى مما يزيد الاعتقاد بارتباط النموذج بالاشكال التي هي من استخدامات الالهة والملاحظ كذلك معاملة شعر رأس التمثال بالاسلوب التكميبي اما بقية تفاصيل الوجه فانها متناسقة فالجبهة مرتفعة قليلا لتناسب بروز الشفاه فجعلت رقيقة دلالة على الرفعة والارستقراطية كذلك الحال في نحت الحنك اما العيون والعواجب فكانت في الاصل مطعمة بمادة ثمينة على الاغلب . ابعاد النموذج ٢١ سم وارتفاعه ١٥ سم ويرجع الى نفس فترة تاريخ الاناء النذري .

ومن نماذج النحت المدور الاخرى التي تعتبر متكاملة في شموليتها لالوان النحت التي مارسها النحاتون السومريون الابريق الرخامي من الوركاء وتضمن اسلوب النحت المدور او الكامل في شكل الاسد على الكتف اضافة الى اسلوب النحت البارز العالي والواطيء في شكل الاسد المنقض بشكل رمزي بارع على مؤخرة البقرة ومثل هذا الشكل الذي يحتوي على مثل هذا المضمون مأبوف من موضوعات هذه الفترة (شكل ٩) .

وتعتبر النحات متمكنا بشكل بارع في جمعه لكل هذه المشاهد على مساحة من الابريق الذي يبلغ قياسه الكلي ١٤×٢٠ سم وهو محفوظ في المتحف العراقي وهو من نماذج فترة النصف الرابع قبل الميلاد .



الملك - ١
 الملك - ١

المصادر

د . تقي الدباغ و د . وليد الجادر : عصور قبل التاريخ . بغداد مطبعة جامعة بغداد ١٩٨٢ .

د . فرج بصمهجي : مجلة سومر ج ٣ (١٩٤٧) ، ج ٦ (١٩٥٠) .

Parrot, A. Archéologie Mésopotamien me. II. Paris, Albin Michel
1953.

Oates, J. The Baked Clay Figurines from Tell Es-Sawan, In Iraq.
XXIII ((1966) P. 146.

Sumer. Vol. XXI (1965) P. 17.

البحث الثاني

النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث

د. طارق عبد الرحمن ظلم

المركز الاقليمي لسياسة الممتلكات الثقافية - بغداد

١ - النحت في عصر فجر السلالات

النحت المجسم

ليست هناك نماذج عديدة من النحت المجسم يمكن تحديد زمنها بشكل قاطع الى بدايات الدور الاول لعصر فجر السلالات كما هو ممكن في النحت البارز للفترة ذاتها . غير ان المقارنة والاعتماد على الدلائل الآثارية قد مكنتنا من تقديم امثلة تعتبر من حيث اشكالها وتفاصيلها الفنية ملائمة لروح هذه الفترة . فالا احساس بالنحت المجسم (التمثال) ذي الابعاد الثلاثة دائما يكون خطوة لاحقة لتجارب عالم النحت البارز في بلاد الرافدين ، وفي فترة زمنية لاتزال ذات استمرارية وارتباط بالعصر السابق هو عصر فجر التاريخ .

ان البدايات الاولى للنحت المجسم في الدور الاول لفجر السلالات غير واضحة وغير تامة الاكتمال . فمن حفريات منطقة دبالى تم العثور في معبد نابو بتل اسمر على تمثال صغير يمثل حملا جالسا (لوح ١ ج) وهذه المحاولة تعطينا فكرة من ان النحت المجسم في هذه الفترة لم يصل الى المستوى النحتي الكامل وغالبا مارس النحات صناعة تماثيله في هذه الفترة بقطع صغيرة من

طين او حتى بالقار • ومن معبد شارة بتل اجرب من منطقة دبالى عشر على رأس صولجان تخرج منه اربعة رؤوس لاسود بشكل نحت مجسم (لوح ٢ و) • ويمكن ملاحظة ان رؤوس الاسود قد حددت بجماجم ذات سطوح وزوايا حادة ، كما وضع الشعر في لبداتها بشكل ضربات من حروز شبيهة بتلك التي نراها على اسود صولجان ميسلم المنفذة بالنحت البارز من تلو (لوح ٢ هـ) • كما ويلاحظ كذلك ان عيون اسود صولجان معبد شارة بتل اجرب (لوح ٢ و) لم تفرغ للتطعيم وهي الطريقة التي نراها ايضا في عيني الحمال من تل اسمر (لوح ١ ج) وعلى هذا الاساس فان التماثيل المتطورة من حيث اشكالها ووضعياتها وطريقة نحتها لفترة عصر فجر السلالات قد حدد ظهورها في بداية الدور الثاني من عصر فجر السلالات •

ان مجاميع التماثيل الآدمية من الدور الثاني لعصر فجر السلالات التي وجدت في مواقع ومدن مختلفة من بلاد الرافدين تتشابه في نقاط اساسية ، فهي في حالة الوقوف أو الجلوس ذات رؤوس وعيون تتجه الى امام مع تشابك اليدين امام الصدر • ومع ذلك فهناك فروق لتفاصيل ثانوية تختلف من موقع الى آخر • ان اكبر مجموعتين لهذا النوع من التماثيل قد تم العثور عليها في مدينة ماري (تل الحريري) على الفرات وتلك التي اكتشفت في منطقة دبالى من تل اسمر واجرب وخفاجي واشجالي • ان جميع هذه التماثيل قد نحتت لتوضع في اماكن خاصة من المعبد فهي تصور اشخاصا وامراء وملوكا واحيانا آلهة يرتدون وزرة تنتهي باهداب او شرائب والوزرة تثبت على البطن بحزام سميك اما الصدر فقد ترك عاريا • وطريقة تصفيف وحلق الشعر في هذه التماثيل تختلف من مدينة الى اخرى ، او حتى من منصب ديني او وظيفي الى مركز آخر • ففي ماري فضل الرجال عامة هناك حلق شعر الرأس والشارب مع ابقاء شعر اللحية مسترسلا (لوح ٣ ب ، ج ، و) بينما فضّل اهالسي اشنونا (دبالى) اطلاق شعر الرأس واللحية والشارب ، حيث احتفظوا بلحية

طويلة مستطيلة تقريبا مع شعر رأس مفروق من الوسط ، تتدلى منه خصلتان على جانبي الوجه وهما تسمان اللحية والصدر (لوح ١١ أ ، لوح ٥ أ) . كما ان بعض تماثيل ديبالى من هذا الدور ترينا شعر الرأس وقد استقر على الكتف (لوح ٤ أ ، لوح ٥ ج) . كما تظهر اشخاصا لهم كهنه وهم حلقو شعر الرأس والشارب: واللحية (لوح ١ د) .

ومن مجاميع التماثيل في اشنونا (ديبالى) اثنا عشر تمثالا تم العثور عليها في معبد أبو بتل اسمر (لوح ١١ أ) . وقد تميز اثنان منهما بسميزات تختلف عن تماثيل المجموعة هذه . هذان التمثالان هما للاله أبو وزوجته وطفلهما المميز بأجزاء من ساقيه المثبتتين لصق قاعدة تمثال الام (لوح ٤ أ ، ب) ، كما ان قاعدة تمثال الاله أبو قد نقشت من الامام بنحت بارز لطير اسطوري باسط جناحيه فوق حيوانين (عنزتين) متدبرتين بقرينة اشجار خلفهما (لوح ٤ ج) . وهذا المشهد اضافة الى كبر حجم التمثالين عن بقية تماثيل المجموعة مارة الذكر قد عزز كونهما يمثلان الهة وليس بشرا . وكلا التمثالين أبو وزوجته واقمان يمسان قديحا يديهما المتشابكتين الموضوعتين امام الصدر ، وقد لوحظ صغر هذه الايدي التي لا تتناسب مع حجم الجسم (لوح ٤ أ ، ب) . كما انهما يرفعان رأسيهما الى اعلى بحيث التطلع وبميون مطعمة واسعة ذات برؤ كبير اسود . وهنا لابد ان نشير الى ان تطعيم عيون التماثيل باحجار مناسبة هو امر تقليدي في تماثيل بلاد الرافدين التي ظهرت منذ فجر التاريخ من حدود الالف السادس قبل الميلاد في موقع تل الصوان بسامراء وقد استمرت هذه الطريقة مستعملة في العراق القديم حتى في ادوار ما بعد فجر السلاطات . اما مايخص لباس الاله أبو وزوجته ، فأبو يلبس وزرة مشرشفة من الاسفل بينما تلبس الزوجة رداء يغطي الجسم تاركا الذراع الايمن عاريا . وشعر اللحية والرأس في تمثال الاله أبو مقسم الى حقول افقية غائرة وهي مطية بالقار . وربما استعملت هذه الحقول الافقية لاجل تثبيت

مواد خزفية اخرى على الشعر • والسمة التكميلية الهندسية التي نراها طافية في اسلوب نحت جسم هذا التمثال هي ذاتها موجودة في شكل شعر اللحية والرأس والوجه • فكل تلك المفردات ذات زوايا حادة في ذلك الالف الكبير البارز والقم الصغير البارز • اما وجه زوجة آيو فهو دائري منبسط من الامام ولم نجد فيه اثرا لبروز الحنك • والميزة الاخيرة ظاهرة ايضا على وجه كاهن حليق شعر الرأس واللحية في تمثال وجد ضمن المجموعة موضوعة البحث من تل اسمر (لوح ١ د) • واغلب تماثيل الرجال من هذه المجموعة مشابهة لتمثال الاله آيو غير انها تختلف بفرقين واضحين الاول هو سعة العيون عند تمثالي آيو وزوجته وكذلك كبر حجم التمثالين ذاتهما • كما ان هناك اختلافا في الشعر فتمثال آيو يتدلى شعر رأسه على الكتف بينما بقية تماثيل المجموعة يتدلى شعر الرأس فيها بهيئة خصلتين على جانبي اللحية بشكل يلامس الصدر (لوح ١ أ) • وطريقة شعر تمثال آيو المستند على الكتف نجدها ايضا في تماثيل اشنونا على تمثال لرجل عار من خفاجي وهو بعيون غير مطعمة (لوح ج) •

ان طريقة تصنيف الشعر بالشكل الذي يلامس اللحية في مجموعة تل اسمر هي ذاتها الطريقة المستعملة في تماثيل فجر السلالات من تل خورية بشمال سوريا (لوح ١٦) ومجموعة تماثيل خورية ذات اهمية بالغة من عدة جوانب • فهي تدل بلا شك على سعة انتشار مفاهيم مدرسة النحت لمصر فجر السلالات الى منطقة بعيدة كشمال سوريا • وثانيا ان هذه التماثيل مرتبطة بجوامع تماثيل ماري من جهة وديالى (تل اسمر) من جهة اخرى • وثالثا فان صناعتها هم بالتأكيد من الجزريين الذين وصلوا شمال سوريا في وقت متقدم من عصر فجر السلالات • وتماثيل خورية ولو انها اقل تقنية في الصنعة من تماثيل تل اسمر الا انها تشترك معها بكثير من الصفات • فكلاهما انجز بالشكل الهندسي خاصة صياغة الاكتاف والشعر والوجه والجسم عامة • غير ان تماثيل

تل خويرة ذات عيون غير مطعمة فهي من هذه الناحية تشترك مع تمثال الرجل العاري مار الذكر من تل خفاجي في دياالى (لوح ٥ ج) .

لا بصد ان نشير الى ان مدرسة النحت في اشنونا من هذه الفترة التي تحدد بالدور الثاني من عصر فجر السلالات قد انتجت نتائج فنية غنية ومتنوعة فبالاضافة الى نماذج التماثيل مارة الذكر فهناك تماثيل ذات معالجان وتفصيل تظهر في نماذج اخرى من نفس المدرسة . فمن خفاجي لدينا تمثال رجل واقف (لوح ٦ هـ) فهنا نجد زخرفة الوزرة قد زينت بحقلين من زخارف الاهداب فالقسم الاعلى زين بهيئة حراشف ذات حوزز داخلية مستقيمة ، اما القسم الاسفل من الوزرة فهو بهيئة وريقات عمودية مستطيلة ذات حوزز متوازية . كما ان هذا التمثال يضم بقاعدته موضوعا بالنحت البارز لبطل يعارك نورا مركبا (لوح ٦ هـ) . وفي تنوع اخر نشاهد على تمثال لامرأة واقفة من خفاجي (لوح ٦ ب) تناظر من حيث الوقفة وخصل الرداء ومعالجة الوجه تمثال زوجة آبو (لوح ٤ ب) . غير ان الرداء هنا زين باهداب كبيرة موضحة بمثلثات متداخلة لعلها تشبه اهداب القسم الاعلى من وزرة التمثال من خفاجي مار الذكر (لوح ٦ هـ) . ومثل هذه الوضعية وشكل اللباس تظهر على تمثال لسيدة من اشنور (لوح ٨ و) . لا بد ان تلقى شيئا من الضوء على مادة الحجر والاساليب التي اتخذها نحات فجر السلالات في هذه الفترة للاستفادة من تلك المادة في اخراج تماثيله . فطرق انجاز تماثيل الحجر تختلف عن تلك التي تصب بالمواد المعدنية المنصهرة كالبرونز . فتماثيل البرونز تصنع عادة بطريقة الصب ومن قالب يؤخذ عن تمثال الطين . وتوصل النحات الى صياغة تفاصيل دقيقة لم يتمكن من اظهارها بمادة الحجر ففي تماثيل الحجر اضطر النحات ان يلصق اليدين على الصدر وان يستخدم ارجلا سميكة او قطعاً سائدة من نفس المادة الحجرية لابقاء التمثال ثابتا في القاعدة التي يقف عليها التمثال . ففي التماثيل المصبوبة بالبرونز لم يواجه

النحات مثل هذه العقبان فلذلك تراه وقد انطلق بحركات اقرب ما تكون الى الطبيعة . ففي التماثيل المصبوبة ، تحررت الايدي والارجل من كتلة المادة التي صب منها التمثال . ومن امثلة ذلك مجموعة التماثيل البرونزية المكتشفة في دياالى كتمثال المتصارعين من تل اجرب (لوح ١٩) . وتمثال الرجل الواقف من خفاجي الذي يشكل قاعدة نذرية من البرونز وهو يمسك بيده بعيدا عن صدره ، ورجلاه مفتوحتان في حالة السير (لوح ٩ ب) . كما وقد عثر على نموذج صغير لعربة من البرونز في تل اجرب ذات تفاصيل كثيرة ناتئة ومفرغة تجرها اربعة حيوانات من الحمير المدججة . وقد وقف سائقها يقودها بيديه انسابتين حيث مسك باحدهما لجام تلك الحيوانات .

ان اسلوب تماثيل البرونز هذا قد اعطى النحات في هذه الفترة مسن عصر فجر السلالات آفاقا جديدة في مجال حركة التمثال المتحررة . فقد ساعد ذلك على انجاز تماثيل بالحجر ذات حركات تحاكي تماثيل المعدن . فمن تل اجرب بمنطقة دياالى عثر على تمثال من الحجر لرجل (بطل) راكع عاري الجسم يحبل على رأسه اثناء كبير احكم مسكه بيديه المرفوعتين كما نحتت الاطراف السفلى بشكل طليق (لوح ١٥ أ) .

ان اسلوب النحت المجسم قد تطور في الفترات التي جاءت بعد زمن الامثلة التي ذكرنا . فهناك مجاميع من التماثيل وجدت في مدن متعددة من بلاد الرافدين وهي لرجال ونساء في حالة الوقوف والجلوس . وقد اثرت عليها مؤثرات فنية جديدة لم نألفها سابقا . وهذه النماذج من التماثيل تعطينا الدليل على انتقال عصر فجر السلالات الى دوره الثالث . هذا الدور تميز بالابتعاد عن المنهجية التجريدية الشديدة مع الاقتراب من الاشكال الطبيعية والالتقان في الصنعة . اضافة الى مميزات اخرى في حركة التمثال وفصال وزخرفة الالبسة ففي تماثيل هذه الفترة نرى علاوة على ما ذكرنا ، معالجات جديدة ولمسة واقعية في اعطاء الملامح الفردية لوجه صاحب التمثال بعد ان كان هذا الامر غير معروف

في الفترة السابقة ، فترة الدور الثاني من عصر فجر السلالات • ان من أبرز المميزات لتمائيل الدور الثالث هي ابتعاد الايدي المتماسكة عن الصدر • ويظهر ان النحات في الدور الثالث قد استفاد من تجربة فنّان البرونز للفترة السابقة • كما تميزت التماثيل من هذه الفترة بوزن من صفوف متوازية من الخصل ذات الاشكال الورقية المحززة والتي اصبحت ميزة طاغية في ملابس الادوار اللاحقة لعصر فجر السلالات كالعصر الاكدي والسومري الحديث والبابلي القديم • فمن نماذج الدور الثالث لعصر فجر السلالات تمثال لرجل من الرخام وجد في معبد نينتو السادس في خفاجي (لوح ٨ د) • فالتمثال علوة على بروز يديه امام الصدر (قسم من اليدين مفقود) وكذلك وزرته الكثيفة وطريقة نحت الوجه بشكل يوضح المعالم الشخصية مع ابتسامة خفيفة ، فان النحات قد جعل رجله في حالة السير • ووضع السير هذه الموضحة بتقديم احد الاقدام على الثاني نراها ايضا على تمثال من ماري (لوح ٨ هـ) وعلى اخر كثير التشويه من اشور (لوح ٨ ج) • والتمثال الاخير يشابه من حيث حركة القسم الاسفل من الجسم تمثال اوركيسلان خفاجي (لوح ٨ ب) • وقد كشفت مدينة ماري مجموعة من هذه التماثيل التي تحمل ذات الصفات التي تميزت بها هذه الفترة • ولا بد ان تشير الى ان عددا غير قليل منها قد نقش بكتابة اعانت على معرفة اسماء الاشخاص الذين تصورهم هذه التماثيل • فمن مجموعة ماري تمثال الطحان ايدي - فاروم (لوح ٣ و) ، ولايية - ايل (لوح ٧ ب) ، والملك ايتور شامكان (لوح ٣ ج) ، وشخص اسمه ثاني (لوح ٣ ب) ، والمغنية اور - نافثي (لوح ١٨) • ولنفس المجموعة يعود التمثال المكتشف في اشور المعروف بتمثال المستشار الديني (لوح ٦ ز) والتمثال الفاقد الرأس الذي يمثل امرأة جالسة من تل اسود على الفرات بالقرب من الرمادي (لوح ٦ ح) •

وهناك تماثيل نحسبها متطورة عن المجاميع التي ذكرناها رغم انها مسن
الدور الثالث لعصر فجر السلالات وهي بلا شك تأتي بعدها من حيث الزمن .
هذه التماثيل تضم اسماء معروفة في تاريخ عصر فجر السلالات . كما نشاهد
عليها عددا من بعض الصفات القديمة وذلك بما يخص الايدي ، اذ انها عادت
ترتبط بالصدر قليلا . ومن الامثلة لهذه النماذج تمثال اتيمنيا الفاقد الرأس
من حجر الديوريت في المتحف العراقي (لوح ٦ و) ، وتمثال دودو في
المتحف العراقي ايضا (لوح ١٣) ، وما يعرف بتمثال كور - ليل من
تل المييد في المتحف البريطاني (لوح ١٧) . والتمثال الاخير يوضح جلسة
الرفساء حيث طويت الساقان تحت الجسم وهي وضعية ظهرت على بعض
التماثيل العائدة الى اشخاص من هذه الفترة كما هو الحال على تمثال من
خفاجي (لوح ٧ هـ) واخر معروض في متحف كارلسبرج في كوبنهاغن
(لوح ١٧) . وهنا تمثال جدير بالاشارة وجد في ماري يمثل شخصا اسمه
لمكي - ماري في حالة السير يرتدي رداء مخصلا يغطي جميع الجسم ويترك
الذراع الايسر عاريا (لوح ٣ د) . غير ان طريقة تنظيم شعر الرأس في هذا
التمثال بشكله المشدود الذي ينتهي من الخلف بعقدة من الشعر شبيهة بخوذة
مسكلام - ذلك الذهبية من اور وهي من مقتنيات المتحف العراقي النفيسة
(لوح ٣ هـ) . واطافة الى ما ذكر فان تصفيف شعر لحية لمكي -
ماري من حيث انها ذات خصال من الشعر تترك بينها فواصل متعرجة . فهي
من هذه الوجهة تشبه لحية الملك لوكال - كيسالزي الذي نحت نصفه الاسفل
بهيئة الودد وهو من مقتنيات المتحف العراقي (لوح ١ ب) . ولابد مسن .
الاشارة الى ان الفواصل في شعر اللحية قد ظهرت على لحية الاله في مسلة
إثاتوم من تلو ، كما ظهرت عقدة الشعر المشدودة خلف الرأس وهي تلبس
من قبل الاله تكرسو في المسلة ذاتها (لوح ١٥ ، ب) .

وإذا عدنا الى تماثيل النساء من هذه الفترة فهناك تماثيل لامرأة من ماري جالسة على كرسي وقد ارتدت عباءة كاملة من مادة مخضلة تغطي الجسم والرأس تاركة الوجه ظاهرا (لوح ٦ ج) . اما لباس رأسها فهو كروي يتكرر في عدة تماثيل لنساء من ماري ايضا (لوح ٦ د) . غير ان النساء في اشنونا من هذه الفترة قد اتخذن من طريقة تصفيف الشعر اشكالا مختلفة كما هو واضح على رؤوس قرد التماثيل من تل اجرب (لوح ٢ ب ، ج)

ولاجل ان نعطي صورة واضحة عن النحت المجسم لهذه الفترة التي تمثل نضوج الفن في الدور الثالث من عصر فجر السلالات وتطوره واقتربه من الواقعية والتمثيل الطبيعي المميز ، فعلينا ان ندرج بعض الامثلة من المجاميع العديدة التي تصور حيوانات ، فقد ابدع الفنان في اخراجها واعطى لها اللمسات الواقعية وربما فاقت محاولاته في هذا المجال ما انجزه في نحت التماثيل البشرية . فمن موقع العبيد لدينا تماثيل كامل لعجل من البرونز يقف في حالة تأهب (لوح ٩ ج) . وقد ابدع النحات في اظهار نسب اعضاء جسمه بشكل يحاكي الطبيعة . ولا يخفى علينا تلك المعالجة الواقعية لرأس العجل الملتحي المثبت في القيثارة الذهبية الشهيرة من اور في المتحف العراقي (لوح ١٠ ب) . وبالنحت المجسم لدينا كذلك من اور ذلك الكباش المتوئب على شجرة ذات اغصان تنتهي بوريدات ذهبية وقد طعم جسمه وقروته باللازورد (لوح ١٢) .

النحت البارز

لعل اقدم لوحة حجرية منحوتة بالنحت البارز من عصر فجر السلالات هي تلك التي وجدت في تلو (لكش) والمحفوطة في متحف اللوفر (لوح ١٠ د) . لقد نفذ الموضوع على هذه اللوحة بالنحت البارز الواطئ بالاضافة الى استخدام الحزوز . واللوح يمثل شخصا ملتحيا واقفا امام ثلاثة صولجانات حيث يسك احدها والشخص عاري الصدر يرتدي وزرة بخارف

مشبكة ، كما وقد ظهر على رأسه تاج مكون من ريشتين مثبتتين بعصابة (لوح ١٠ د) . واللوح عليه كتابة بخط قديم ذكر فيه اسم الاله تنكرسو والكتابة على اللوح ذات أهمية خاصة ، فهي تمثل الخط السماري لفترة الانتقال من عصر فجر التاريخ الى بداية عصر فجر السلالات . ومن امثلة النحت البارز للفترة الاولى من عصر فجر السلالات ما نشاهده من نعوت ناتئة على مسلة اشمو كال (لوح ٧ ج ، د) . وهذه المسلة مصنوعة من الحجر نقشت عليها كتابات قديمة ايضا وهي معروضة في متحف المتروبوليتان بنيويورك . والمسلة مقسمة الى عدة مشاهد ترينا لقاء بين رجلين او رجل وامرأة . ويلاحظ ان قسما من ايادي الاشخاص فيها نحتت وهي متشابكة امام الصدر بالوضعية المعروفة في تماثيل عصر فجر السلالات . كما ان هناك نوعين من فصال الملابس . الاول ذلك الرداء الذي يغطي الجسم ويترك احد الاذرع عاريا (لوح ٧ ج) . والاخر هو لباس الوزرة ذات الفراشب من الاسفل والمثبتة على البطن بحزام سميك (لوح ٧ د) .

ومن المفيد ان نذكر ان عصر فجر السلالات شهد انتشار صناعة خاصة من اواني الحجر . وهذه الصناعة تشكل معالجات فنية قائمة بذاتها من حيث مواضيعها وانجاز الزخارف فيها ولكن ضمن مدرسة النحت لفترة الدور الثاني او بداية الثالث من عصر فجر السلالات . هذه الاواني زينت من الخارج بنحت بارز بمواضيع ذات استمرارية تضم تكوينات متشابكة قوامها اتاس وحيوانات واشجار ومبان وزخارف باشكال متنوعة . قد يطول الكلام في وصف تفاصيل المواضيع المنحوتة على هذه الاواني غير ان مسحا سريعا لمواضيعها سيكون ذا فائدة في تتبع اساليب النحت فيها . فعلى كمره

حجرية لافاء من مدينة بسماية (ادب) في محف الجامعة بشيكاغو (لوح ١٦)
 نشاهد موضوعا مزدحما قوامه موسيقيون يمزفون على الات موسيقية .
 والواضح على لباسهم الوزرة التي تغطي القسم الاسفل من الجسم كما
 يرتدون على رؤوسهم لباس رأس مزينا من الاعلى بصف واحد من الريش .
 وعلى كسرة اخرى من تل خفاجي نشاهد موضوعا مزدحما ايضا عناصره
 الاساسية بطل اسطوري نصفه الاعلى انسان ونصفه الاسفل بهيئة ثور يقاتل
 حيوانين على جانبيه والموضوع يضم طائرا باسطا جناحيه يمارك وعولا تحته .
 والمشهد الاسفل في موضوع هذا الافاء يصور صفا واحدا من تشكيلة لواجهة
 مبنى او معبد يتكرر لعدة مرات (لوح ١٦ ج) . كما لدينا كسرة من
 نسر (لوح ١٦ هـ) واخرى من ماري (لوح ١٦ د) تظهران مواضيع عراق
 الحيوانات قوامها اسود وثعابين وقد طعمت اجسامها باحجار مغارة لمادة
 الافاء . كما ان هناك كسرة اخرى من ماري تعرض موضوعا متشابكا كثير
 الازدحام (لوح ١٦ ب) . وعلى احد الاواني من هذه الامثلة وجد في خفاجي
 (لوح ١٧ ، ب) نشاهد موضوعا متشابكا لحيوانات وشخص يرتدي وزرة
 يمسك بثعابين على الجانبين . والموضوع يضم ايضا ثورين متدابين على غرار
 الثيران الهندية ذات الحذبة المرتفعة والقرون الطويلة . وفي هذا المجال لابد من
 الاشارة الى ان موقع موهنجدارو في الهند قد اثمر نماذج لهذه الصناعة .

لقد شاعت الصدف ان يشر على نماذج من مجاميع كبيرة لهذه الصناعة في
 جزيرة تاروت الواقعة في الخليج العربي قبالة مدينة القطيف من الساحل الشرقي
 للمملكة العربية السعودية . والمجاميع التي وجدت في تاروت تشكل دراسة
 هامة لصناعة هذه الاواني . فقد تم العثور على اواني كاملة تقريبا مع

بمجاميع كبيرة من الكسر (لوح ١٨ أ - ع) . والملاحظ لمواضيع اواني تاروت يجدها تشابه بعضا من مواضيع النماذج التي ذكرناها من بلاد الرافدين . فهي تعرض بالاضافة الى المشاهد المتشابهة لانس وحيوانات واشجار واواني مزخرفة بوحداث تزيينية متقاطعة (لوح ١٨ ج ، ي ، م) . ولهذه النماذج ايضا قرائن على اواني مماثلة موجودة في المتحف العراقي (لوح ١٦ أ) . والاكثر من ذلك في اهمية ماتم العثور عليه بتاروت ان بعض اللقى من هذه الصناعة غير كاملة الصنع ، مما يدل على ان تلك الجزيرة كانت احد المراكز الصناعية والمصدرة لهذا الانتاج . واذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان تاروت مجاورة للبحرين (دلمون) وعمان (مكان) فان ذلك سيلقى ضوء اخر على مدى انتشار هذه الصناعة في الخليج العربي الذي تربطه مع بلاد الرافدين روابط واحدة . وحسبنا اعطينا من نماذج فان هذه الصناعة تنتشر من ماري شمالا حتى تاروت جنوبا والى موهنجدارو في الهند شرقا . ولارب فان الاكتشافات الاثرية التي ستتناول هذا الموضوع في المستقبل ستلقى اضواء اخرى على سعة انتشار هذه الصناعة الخليجية ومواطن موادها الاولى . وهذا الامر يدل دلالة ثابتة على مدى علاقة وادي الرافدين بالخليج العربي وارتباطهما سوية بروابط ثقافية بعيدة الاغوار ، فأواصرها تتصل باستراتيجيات تجارة المسافات الطويلة في وقت متقدم من عصر فجر السلالات .

لقد شاع ايضا في الدور الثاني من عصر فجر السلالات نحوت بارزة على الواح مربعة او مستطيلة ذات ثقب مربع من الوسط ربما لتثبيتها بالجدار وغالبية هذه الاواح تضم ثلاثة حقول افقية للنحت البارز . اما مواضيع هذه الاواح فهي مكرسة لمناسبات الاحتفالات والولائم . وقد وجدت نماذج لهذه الاواح في كل من نهر وخفاجي واجرب وقاره وسوسة . فعلى نموذج من خفاجي (لوح ١٢) نشاهد اللوح في ثلاثة حقول حيث كرس الاعلى

منها لشهد الوليمة المعدة لرجل وامرأة جالسين يرفعان باحدى ايديهم قدحا وباليد الاخرى غصنا . ويقوم بخدمتهم ائاس آخرون . اما الحقل الاوسط ففيه شخصان يحملان جرة معلقة على عمود للتحميل ، كما يضم المشهد على يمين الفتحة الوسطية رجلا يسك بجمل على رأسه ويسير خلف ضحية استعدادا لنحرها . والحقل الاسفل (الثالث) يمثل مشهد تقديم هدية الاحتفال وهي عربة تقودها اربعة حيوانات خلفها شخصان وامامها شخص واحد . ومن الجدير بالذكر ان هذه اللوحة وجدت ناقصة من جهة زاويتها السفلى من اليسار وقد امكن تكملة الموضوع فيها على ضوء كسرة من مشهد مماثل وجدت في اور (لوح ١٢ أ) . وغالبا ما تعرض هذه اللوحات مواضيع اخرى كالمصارعة على جزء من لوح وجد في خفاجي (لوح ١٣ أ) ، او موضوع اشخاص يجذفون في قارب على كسرة في تل فاره (لوح ١٣ ب) او عراك بين شخصين وحيوانين على كسر من تل فارة ايضا (لوح ١٣ ج) . فعلى لوح بارز ذي ثقب دائري في الوسط من زمن اورناشي حاكم مدينة لكش (٢٥٢٠ ق م) نرى مشهدا يمثل هذا العاهل مع اولاده وزوجته وحاشيته (لوح ١٢ ج) . فقد صور اورناشي بوضعتين الاولى قيامه بجمل سلة الطين على رأسه للشروع ببناء المعبد والثانية جلوسه محتفلا مع حاشيته بانجاز مهمة البناء ويده قدح . ولقد ظهرت الكتابة في هذا اللوح وهي تغطي خلفيات الاشخاص كما ان النحتات في فترة اورناشي لم يعد يكثر بتقسيم اللوح الى حقول ثلاثة متساوية . هذا فضلا من ان حجم اورناشي في اللوح اكبر من سواء دليل اهميته ، وهي بادرة جديدة في النحت البارز ظهرت في هذا الزمن واستمرت بعد اورناشي . فتراها على لوح من زمن دودو الكاتب (٢٥٠٠ ق م) وجد في تلو (لوح ١٢ ب) . واللوح الاخير يضم ايضا الصقر برأس الاسد الذي شاهدناه على صولجان مسيلم (لوح ٢ د) ، غير ان الصقر هنا يحوم فوق اسدين في مشهد عراك (لوح ١٢ ب) ، واذا ملاحظنا اللوحين اعلاه فان

الحاشية فيها قد عملت بشكل بارز مع انحناء قليل عند الزاويتين في الاعلى .
فهذا النمط من الاالواح هو الذي مهد الى شكل المسلات المنحنية من الاعلى
في طور فضوج النحت البارز واكتمال حلقاته للدور الثالث من عصر فجر
السلالات كما هو الحال في مسلة اياقاتم .

وصل النحت البارز قمته في التكوين والتعبير في الدور الثالث لعصر
فجر السلالات وذلك في مسلة العقبان المائدة الى اياقاتم ملك مدينة لكش
(لوح ١٥ أ ، ب) وقد اقامها هذا الملك تخليدا لاقتصاره على مدينة اوما .
والمسلة عبارة عن لوح منحني من الاعلى منحوت من الجهتين بما في ذلك
الشريط الذي يكون سمك اللوح (لوح ١٥ ج) . وقد وجدت هذه المسلة
محطمة الى عدة كسر امكن ترتيبها حسب ما هو موجود في اللوح (١٥ أ ، ب) .
وهي مقسمة الى حقول لمواضيع مختلفة تمثل مراحل القتال والاقتصار ورعاية
الاله تنكرسو لملك لكش . ومن ابرز ما في الوجه الاول من المسلة هو
مشهد الاتاقوم يتقدم جنده المحتمين بالدروع بيئة كردوس وهم يسرون فوق
جثث اعدائهم (لوح ١٥ ب) . وفي اسفل هذا الموضوع يشاهد الملك في عربته
الحربية مصوبا ومعه نحو احد اعدائه وخلقه يظهر ايضا جنوده المشاة يحملون
الرماح . كما ويشمل الحقل الثالث من هذا الوجه موضوعا لدفن الموتى من
الاعداء فنجد شخصين يحملان السلال المحملة بالتراب استعدادا لدفنهم . وفي
اعلى اللوح توجد كسرة تكون جزء من الاطار المنحني للمسلة تظهر فيها
مجموعة من العقبان وهي تحمل رؤوس الاعداء . اما الوجه الثاني من
المسلة فقد طفت عليه صورة الاله تنكرسو وهو بيئة رجل واقف امام شبكة
جمع فيها اعدادا من الاعداء ويظهر الاله وهو يصوب دبوته نحو رأس احدهم
الذي تجرأ واخرج رأسه من الشبكة (لوح ١٥ أ) . ويسمك الاله باليد
الآخري شعارا هو الصقر برأس الاسد الذي يقف فوق اسدين متدابرين
رابضين ، وقد تمت الاشارة الى هذا الشعار سابقا . وقد يظهر هذا الطائر
الركب في بعض الاحيان وهو يقف فوق وعلين متدابرين كما هو الحال في

لوح من النحاس وجد في تل العبيد وهو الآن في المتحف البريطاني (لوح ٥ د)
وكذلك على مزهرية من الفضة لاتيمنيا من تلو (لوح ٥ ب) •

ان النحات في مسلة العقبان لأياتهم قد نجح نجاحا باهرا في تنفيذ ما
اراد ان يصوره من مواضيع مختلفة في لوحته • فالسطوح البسيطة والتفاصيل
التي اكد عليها اضافة الى عملية تكوين وترتيب الاشكال في اللوح قد جعل
هذا العمل من الاعمال المهمة في تاريخ تطور النحت البارز في الفنون القديمة •

القطع الفنية المطعمة

استهوى فن التظيم والتكفيت فنان الدور الثاني والثالث من عصر فجر
السلالات وبشكل مميز عن المصور التي سبقته او تلتها ، وذلك قياسا بما
وجد من مجاميع لهذا الفن للفترة موضوعة البحث • فقد حصلنا من هذه
الفترة على قطع فنية مطعمة تعد من روائع فنون بلاد وادي الرافدين • وقد
استخدم هذا الفن لتزيين الاثاث والادوات المختلفة علاوة على تزيين جدران
الابنية • فمن مدينة كيش (تل الاحير) عثر على وحدات من اشربة
كانت تزين الجدران قوامها رجال ونساء وماشية صوروا ضمن فعاليات يومية
مختلفة تتعلق بالحياة الريفية ومتطلبات تحضير الطعام كعملية حلب الابقار
(لوح ١٤ أ ، ب) • وتعتبر هذه المجموعة امتدادا لاصول هذه الصناعة التي
تطورت في بلاد الرافدين منذ فجر الحضارة • والملاحظ على هذه الصناعة ان
النحات قام باظهار الاجسام التي قفزت عادة بالحجر الابيض بشيء من التجسيم
وهذه الاجسام كتمت فوق ارضية مسطحة من كسر احجار بلون غامق • فهي
بهذا مثل التزيينات الجدارية التي وجدت في تل العبيد حيث كانت تزين قاعدة
الزقورة هناك (لوح ١٠ هـ) •

وهناك قطع مطعمة هي ليست لتزيين الجدران بل ربما كانت اجزاء من
اثاث قوامها مادة الصدف المثبتة فوق ارضية من احجار مسطحة ذات لون
داكن ، وقد استخدم للنحات الحزوز في اظهار التفاصيل المختلفة فيها • وقد

عثر على نماذج من هذه التطعيمات في مواقع متعددة مثل تل اسمر وتل الانفرة
 في محافظة واسط (لوح ١٤ ج) وماري (لوح ١٥ د ، هـ) وكيش أيضا
 (لوح ١٤ د) . ومن المقبرة الملكية في اور اكتشفت فائس من فن التطعيم
 ذات قيمة فنية بالغة الاهمية . وهي قطع بمواضيع وزخارف مختلفة استعملت
 في تزيين الادوات والاثاث . وتعتبر هذا القطع المتطورة من الامثلة التي
 تم ذكرها وهي ذات سطوح مسطحة عملت التفاصيل فيها بطريقة التحزيز .
 اما موادها فهي احجار فاقمة اللون فوق ارضية من احجار الشذر . ومن
 امثلة هذه الصناعة ما يعرف بعلم اور وهي قطعة مطعمة ذات وجهين ، كل وجه
 يضم ثلاثة حقول يفصل بينها حاشية مطعمة بتزيينات هندسية عملت بطريقة
 التطعيم ايضا فالوجه الاول كرسه قوله الثلاثة لموضوع حربي (لوح ١١ أ)
 ففي الحقل الاول من هذا الوجه ظهر الملك يتوسط المحاربين وهو مميز بحجمه
 الكبير وقد وقف يتقدم الاسرى الذين تم القبض عليهم . وقد صور الحقل
 الثاني بموضوع لمحاربين ايضا احدهم يقف خلف الاخر . اما الحقل الثالث
 (الاسفل) فقد صور بشكل صف واحد من عربات حربية في حالة الانطلاق ،
 وقد سقط الاعداء تحتها (لوح ١١ أ) . اما الوجه الثاني من هذه القطعة
 فحقوله الثلاثة تمثل موضوع وليمة احتفالية (لوح ١١ ب) . وتذكرنا
 مضامينها بنماذج اولية ظهرت على الواح النحت البارز والتي قدما مثالا لها
 من تل خفاجي (لوح ١٢ أ) . وكمثال آخر لصناعة التطعيم المتطورة ذلك
 اللوح الصغير الذي يزين مقدمة صندوق القيثارة الذهبية المكتشفة في
 اور والمروضة بمتحف فيلادلفيا (لوح ١٠ أ) . وهو باربعة حقول
 احدها فوق الاخر ، الاعلى منها يصور بطلا اسطوريا يمسك
 بشورين على جانبيه . اما الحقل الثاني والثالث فهما يمثلان حيوانات
 بفعاليات مختلفة كالعزف على القيثارة أو تحضير الطعام . وهي في حركاتها تقلد
 حركات الانسان . اما الحقل الاسفل فيظهر فيه الرجل المقرب يتبعه
 حيوان منتصب في حالة السير خلفه جرة (لوح ١٠ أ) .

٢ - النحت في العصرين الاكدي والسومري الحديث

النحت البارز الاكدي

من زمن سرجون الاكدي (٢٣٧١ - ٢٣١٦ ق م) لدينا كسرتان من الديورائيت ، على الاغلب تعودان الى مسلة واحدة (لوح ١٩ ج ، د) . وهاتان الكسرتان وجدتا في سوسة وهي من معروضات متحف اللوفر في باريس . اول ما يسترعي الانتباه هي الحقول الافقية التي تقسم اللوح من الاعلى الى الاسفل . ورغم التلف الذي ظهر على هذه المنحوتة الا انه يمكن تمييز شخصية سرجون من بين الجنود والاسرى ، فهو بحجم اكبر نسبيا من باقي الاشخاص ، كما تم التعرف عليه من الكتابة التي نقشت على المسلة . واول ما يسترعي الانتباه في اسلوب فحت هذه المسلة ان النحات الاكدي في زمن سرجون قطع شوطا كبيرا في محاولاته التقرب في اشكاله الى الواقعية . ولا بد انه كان يسعى الى تثبيت دعائم مدرسة في النحت تتمثل بترك النهج التجريدي واستقصاء أمور اعظم للتوصل الى المنهجية الواقعية في التعبير . غير ان الفنان الاكدي في زمن سرجون لم يترك المفاهيم الفنية التي سادت قبل الفترة الاكدي بل كانت مسيرته عبارة عن تواصل طبيعي بين دور فخر السلالات الاخير (الثالث) والعصر الاكدي . واذا ما اردنا ان نقارن بين مسلة العقبان للملك إناثوم (لوح ١٥ أ و ب) ومسلة سرجون (لوح ١٩ ج ، د) نشاهد في كلا المثالين الشبكة التي زجت في داخلها مجاميع الاسرى . غير ان مسلة سرجون تظهر ان الذي يحمل الدبوس ليقرع رأس احد الاسرى الذي اخرج رأسه من الشبكة ، هو الملك (سرجون) نفسه (لوح ٢٠ د) وليس الاله نكرسو كما هو في مسلة إناثوم (لوح ١٥ أ) .

ظهر لنا من مسلة سرجون ان الجنود لم يعودوا يصطفون بشكل كتلة متراسة او ما يعرف بنظام الكراديس كما هو معمول به في مسلة العقبان بل

نجد الجنود الاكديين وهم يسرون بنسق وبشكل افراد احدهم خلف الآخر (لوح ١٩ ج) • وترينا مسلة سرجون كذلك تفاصيل أخرى تخص تطور الملابس وتصنيف الشعر والاسلحة ودقائق تفصيلية أخرى شاعت في العصر الاكدي وهي تختلف عن تلك التي سادت في العصر السابق •

وفي لوح دائري الشكل من حجر الكلس وجد في اور (لوح ٢٢ ج) ، يلاحظ مشهد واحد لموضوع ديني يتضمن عملية سكب الماء المقدس امام نصب مدرج واثاء نذري • والمنحوتة عليها كتابة نذرية تعود الى ابنة سرجون الاكدي انخيدوانا (٢٣٠٠ ق م) والتي ظهرت في اللوح تلبس ثوبا بعدة صفوف من الخصل • كما تلبس عصابة سميكة (عقال) لشد شعر الرأس حيث يتدلى من العصابة شريط يغطي الاذن ويلامس الصدر وهذه العصابة تظهر وهي تلبس من قبل سيدة اكدي على رأس تمثال من اور (لوح ٢٤ د) • ويظهر ان هذا النوع من العصابة قد استعمل من قبل النسوة قبل العصر الاكدي كما هو واضح على لوح من عصر فجر السلالات الثالث من اور (لوح ١٠ ج) • وعلى مسلة بكسرتن من حجر الكلس وجدت في تلو تعود الى الملك ريموش بن سرجون الاكدي (٢٣١٥ - ٢٣٠٧ ق م) نرى بوضوح ان المسلة منحوتة من الوجهين ومنحنية من الاعلى ومقسمة الى عدة حقول افقية بالنحت البارز (لوح ٢٢ أ ، ب) • والمسلة تمثل موضوعا لمعركة حربية حيث ظهر الملك ريموش على الوجه الاول شاهرا قوسه نحو الاعداء وامامه احد خصومه الهالكين • بينما ظهر الملك في الوجه الثاني وهو يضرب بالقأس رأس احد الاعداء • وقد وضع الملك رجله اليمنى فوق خصمه المغلوب تعبيراً عن الانتصار الحاسم (لوح ٢٢ أ) • وقد اصبح هذا المشهد مألوفا في العصر الاكدي وفي الادوار اللاحقة في العصر البابلي القديم • والمسلة تظهر لنا تفاصيل دقيقة حول الالبسة سواء تلك التي تخص الاكديين او اعداءهم • كما تظهر مقدرة النحات الاكدي في اخراج جسم الانسان

بمعالجة طليعة وبمعرفة نادرة لاشكال الحركات البشرية وما يتطلب ذلك من دراية وعلم بالتشريح كما سنرى في قطع اكدية اخرى .

ولدى المتحف العراقي قطعتان من مسلة بحجر شمعى شفاف تظهران اسرى عرارة مقيدتين (لوح ١٩ أ) واتاسا غرباء يحملون الهدايا (لوح ١٩ ب) . ففي هاتين الكسرتين نرى مرة اخرى مقدرة النحت الاكدى في انجاز الاجسام البشرية باحساس واضح بالنسبة الى الحركات ونسب الجسم والمضلات . ومثل هذه المقدرة تظهر على اجسام اسرى مقيدتين ايضا على كسرة اكدية بالنحت البارز في متحف اللوفر وجعلت في سوسة (لوح ٢٠ هـ) .

وفي مسلة النصر لرام سين (٢٢٩١ - ٢٢٥٥ ق م) حفيد سرجون الاكدى المعروضة في متحف اللوفر (لوح ٢١ ب) . وصل النحت البارز الاكدى ذروته في التمييز والتكوين والانجاز . وهذه المسلة عبارة عن قطعة مستطيلة من الحجر الرملي بلون مائل الى الحمرة بذوئاع نحو مترين ويعرض متر واحد وهي وان كانت قد افترقت اجزاء من قسمها العلوى فهي ذات قمة منحنية . لقد صور رام سن في مسلته هذه وهو يرتقي قمة الجبل في معركة تغلد اتصاراته على اقوام اللولوين على الحدود الشرقية لبلاد الرافدين . وفي اعلى المسلة نرى نجوما مشعة فوق جبل عليه كتابة اكدية حيث ظهر رام سن في وضعية تقدم وبحجم اكبر من غيره يحمل اسلحته ويرتدي خوذة ذات قرنين دليلا لحمله صفة الالهية . وهو يدوس برجله اعداء سابقين يتدلى من رؤوسهم صغيرة واحدة من الشعر . ويرتدي هؤلاء الاعداء قطعة من جلد الحيوان تغطي اجسامهم وهي ذات فتحة من الاسفل ، وقد لبس الجنود الاكديون خوذا بيضية الشكل مع رداء يصل تحت الركبة حيث يظهر اثنان منهم يحملان رايات اكدية (لوح ٢١ ب) . والمشاهد يضم اشجارا وجنودا يتسلقون منحدر الجبل الذي وضع بخطوط مائلة متعرجة .

ان الوضعية المميزة لنرام سين في المسلة موضوعة البحث تظهر على منحوتة جبليّة نحتت على كنف جبل في مر دربندي كاوور في محافظة السليمانية (لوح ٣٠ د) . فالعاهل في هذه المنحوتة ظهر وهو يتقدم الى امام ورجلاه فوق اعداء هالكين يتميزون بصفيرة شعر واحدة . ومثل هذه الصفيرة تظهر متدلية من شعر احد الاسرى على مزهريّة اكديّة من الحجر معروضة في متحف اللوفر (لوح ٢٤ ج) . ولا بد ان تشير الى لباس رأس العاهل في هذه المنحوتة الجبليّة فهو عبارة عن طاقية ذات حاشية عريضة منبسطة وهذا النوع من لباس الرأس قد عرف في العصر الاكدي ايضا ، كما هو واضح على رأس تمثال لرجل من العصر الاكدي وجد في بسماية (لوح ٢٤ أ) . وهذا الامر يزيد من احتمال ان منحوتة كاوور هي من عصر نرام سن ايضا .

ولنرام سن مسلة اخرى وجدت في منطقة ديار بكر وهي الان في متحف اسطنبول (لوح ٢١ أ) وهذه المسلة التي تضم كتابة اكديّة صور عليها الملك نرام سن واقفا بشكل جانبي يرتدي رداء طويلا مخصلا بعدة طبقات ، وهو لباس يغطي الجسم ويترك الذراع اليمنى عارية . وعلى ما يبدو كان يلبس من قبل الرجال والنساء حيث ترتديه ايضا انخيدوانا ابنة مرجون الاكدي في لوح من اور (لوح ٢٢ ج) . وقد عرف فصلا مثل هذا الثوب في الازمنة التي سبقت الاكديين غير انه اصبح في العصر الاكدي على ما يبدو مصنوعا من مادة اكثر طراوة . والملك في هذه المسلة يمسك بيديه مقابض لملها تمثل سيفا او صولجانا . كما ويرتدي لباس رأس مخروطيا مرتعقا وهو قادر على الالواح الاكديّة .

لا بد ان تشير الى التنقيبات الحديثة في موقع ابلا (تل مردوخ) في سوريا ، فقد كشف عن اجزاء لنماذج من النحت البارز الاكدي الذي يعود الى نحو ٢٣٠٠ قبل الميلاد ، ومن نماذج هذا النحت لوح صغير كثير التلف نحت عليه شخص (ربما امير) يرتدي رداء بصفوف من الخصل يضم

بساعدته الايسر فأسا ويظهر ان العيون كانت مطعمة كما انه لا يخلو نحت هذه القطعة من تأثيرات محلية (لوج ٢٠ ج) .

النحت المجسم الاكدي

هناك نموذجان لتمثالين من الحجر للملك الاكدي مانستوسو (٢٣٠٦ - ٢٢٩٢ ق م) عثر عليها في سوسة (لوح ٢٠ أ ، ب) . ورغم فقدان اجزائهما العليا فانهما يكشفان وبدون أي شك التغير التام بين اساليب النحت المجسم التي سادت في عصر فجر السلالات والعصر الاكدي . واذا ما عرفنا بان هذين التمثالين هما بالحجم الطبيعي فان ذلك سيزيد من الفروق التي تميز المدرستين . اذ نعرف ان جميع التماثيل بالنحت المجسم من الهود التي سبقت الاكديين هي باحجام صغيرة لاتتعدى في اكبرها نصف حجم الانسان باي حال من الاحوال . واذا ماتأملنا ماتبقى من هذين التمثالين ، فان اول ما يسترعي الانتباه هو طيات الملابس التي اخذت شكل الجسم البشري على عكس ما نشاهده في تماثيل عصر فجر السلالات في ادوارها المتطورة . فالملابس قبل الفترة الاكدي كانت ذات مادة سمينة وهي جزء لا يتجزأ من كتلة التمثال الجامدة . لقد اختلف الحال في العصر الاكدي وكان هذا بدون شك راجعا الى معرفة الفنان لتفاصيل جسم الانسان او ما يعرف بالتشريح ، فالطيأت في هذين التمثالين تحسّس المشاهد بنض الحياة داخلها ، فتوجّاهتا المثلثة بالطيأت المناسبة المدروسة تمطي تميرا وعمقا سحرها اخرجته يد النحات الاكدي في مادة صلبة قوية هي مادة الديورايت . كما ويلاحظ ان حافات الالبسة في التمثالين موضوع البحث قد اختلفت عن الالبسة السابقة للعصر الاكدي . فهي هنا بشراب دقيقة الصنع تنتهي بمقصات معقودة .

ويخبر المتحف العراقي بقطعة اكدية فريدة الا وهي التمثال البرونزي الذي وصل المتحف العراقي سنة ١٩٧٥ والذي وجد صدفة في موقع باسلكي في قضاء زاخو بشمال العراق (لوح ٢١ ج) . يتكون هذا التمثال من القسم الاسفل لجسم فتى عار جالس على قاعدة دائرية تضم حقلا من كتابة اكدية تعود الى الملك الاكدي نرام سين (٢٢٩١ - ٢٢٥٥ ق ٠ م) وكما هو ملاحظ فان القسم الاعلى من التمثال ابتداء من اخر البطن ، لم يعثر عليه ، بل يبدو انه قطع بقص متعمد حدث في العصور القديمة . هذا وقد استقر القسم الاسفل من جسم الفتى في هذا التمثال بما في ذلك منطقة العجز والسيقان على القاعدة المدورة وبوضعية لم نألفها في الفن العراقي القديم (لوح ٢١ ج) . كما ويضم الفتى بين رجليه اسطوانة مجوفة . لقد تمت الاستعانة بالقرآن المماثلة لحركة هذا التمثال في الفن الاكدي كالاله الذي يمسك بأسفين كبير بين رجليه على لوح بالنحت البارز وجد في سوسه (لوح ٢٠ و) وكذلك الاختتام الاسطوانية من العصر ذاته حيث اعادت هذه القرآن على تعيين ماهية الشخص لهذا التمثال . فهو بحزامه المتكون من اربعة غضون والذي يتدلى منه قطعة على احد الجوانب يشبه حزام البطل الاسطوري الذي يظهر في مناسبات عديدة في الفن الاكدي ، ذلك البطل هو كلكامش صاحب الملحة المشهورة بأسمه . ولا بد ان الفتى هنا هو كلكامش . فالتمثال اذا هو نسخة فريدة لهذا البطل في وضع يضم بين رجليه وتدا أو راية والتي على اغلب احتمال كان يمسكها بكلتا يديه كما هو الحال في بعض وضعيات كلكامش التي تظهر في الاختتام الاسطوانية الاكدية (لوح ٢١ د) . والشيء الواضح في انجاز هذا التمثال هو مقدرة الفنان الاكدي في اظهار الحركة والتوازن والاتقان في هذه القطعة فلم يترك جزءا واحدا من هذا العمل الا واعطاء التأثير المطلوب ، فقد استفاد حتى من حقل الكتابة على سطح القاعدة للـ « القراغ » الحاصل بين الساقين

المتعاضدين • كما انه تمكن من اضعاف التعبير الطبيعي الواقعي على الجسم فقد اضعى اظهار الساقين بسطوح لمضلات مدروسة حيث تخفي في نفس الوقت معالم العظام التي هي الاساس الذي بنيت عليه عضلات الساق • وهذا مما يدل على تجربة الفنان الاكدي الطويلة المفعمة بالاحساس والملاحظة واعطاء الحيوية المطلوبة لجسم فتى ناشئ قوي البنية • ولا غرابة في ذلك فالفنان الاكدي هو الذي ارسى قواعد المدرسة الواقعية في النحت •

ولم تقتصر مهارة الفنان الاكدي في النهج الواقعي على هذا التمثال فقط بل هناك عدة اعمال تظهر فيها قدرته الفنية الفائقة في استقصاء تفاصيل جسم الانسان • فمثل هذه المعالجة تظهر على تمثال واقف لرجل من آشور (لوح ٢٣ ب) ، وعلى قديمي نرام سين في قاعدة تمثال من حجر الديورات وجدت في سوسة (لوح ٢١ هـ) • كما ان مثل هذه المعالجة ظهرت على تماثيل اكديين معطمين لصدري رجلين عارين عثر على احدهما في سوسة (لوح ٢٣ ج) والاخر في آشور (لوح ٢٣ د) • كما ان نفس المعالجة الواقعية تظهر على جسم امرأة عارية فاقدة الاطراف والرأس في تمثال اكدي صغير من الخشب (ربما صنوبر ١) عثر عليه في تل الولاية في محافظة واسط (لوح ٢٣ أ) • فتلك هي نماذج لمحاولات متقدمة توصل اليها الفنان الاكدي وهو الاستاذ الاقدم لفن النحت العالمي الذي ظهرت تأثيراته الفنية فيما بعد ، متمثلة بالفرن اليوناني في العصر الهيليني والفرن الايطالي في عصر النهضة ، وصولا الى انجازات النحات رودان في مطلع القرن العشرين •

وهناك مجاميع من التماثيل نسبت الى العصر الاكدي لا تكون انها وجدت في طبقات اثرية تعود الى العصر الاكدي ، أو أنها ذات كتابة اكدي ، بل اعتمد المؤرخون في عزوها الى العصر الاكدي بناء على الدراسات المقارنة الاسلوبية ، فمن هذه القطع ذلك الرأس البرونزي الشهير المنسوب الى مرجون الاكدي (لوح ٢٤ ب) • ويعد هذا الرأس الذي وجد دفيناً في

احدى الطبقات الاثرية في نينوى (تل قوينجق) من القطع الفنية المهمة في عالم التعبير والصناعة والدقة ليس في بلاد الرافدين فقط بل في تاريخ فن النحت العالمي . كما ان اهمية هذا الراس تظهر حينما نعرف انه قد تم عمله اولاً بالطين ، ثم صب بمادة البرونز ومن بعد ذلك هذنت عليه بعض التفاصيل الدقيقة كاعمال الصقل والتنعيم وتوضيح خطوط الشعر ، فكل ذلك يتطلب تقنية واماليب عالية لم تعرف قبل الاكديين ، والتمثال كان في الاصل بعيون مطعمة الا انها اقلعت وخربت كذلك بعض تفاصيل الوجه في ادوار قديمة . ورغم الصفات الفنية الاكديّة الظاهرة لهذا الراس فقيه من الصفات ما يجعله اكثر ارتباطاً بزمان بداية الالف الثاني قبل الميلاد .

جاءت بعد عصر الامبراطورية الاكديّة فترة حكم الكوتيين وهؤلاء هم احدى الموجات الهمجية المتوحشة التي قدمت الى بلاد الرافدين من الشمال الغربي لایران . وقد مكثوا في البلاد اقل من قرن من الزمن (٩١ سنة) بدون ان يكون لهم اثر في تطور البلاد او حتى المحافظة على ما افجّره سكان وادي الرافدين في مضمار الحضارة قبلهم . بل على العكس من ذلك فقد ساد الخراب ولم يكن هناك أي التفات الى الفن والعمارة وسائر الامور الاخرى .

من المهم ان نذكر ان الكوتيين لم يخلقوا تجارب في فن النحت ولهذا كان على السومريين الجدد ان يقوموا بحركة لحياء القنوت التي تقدمت في ظل الاكديين الذين تركّ فنانوهم اعمالاً لا يمكن اهمالها او التغاضي عنها . فلابد من العودة الى التراث الفني الاكدي الذي انصهرت وانصقلت فيه تجارب فنان عصر فجر السلالات . فقد استفادت فحات العصر السومري الحديث من هذا التراث استفادة كبرى مستلهما فيه بذرات جديدة ادت الى بزوغ اسلوب فحت مميز لهذه الفترة .

النحت المجسم في العصر السومري الحديث

هناك مايقرب من ثلاثين تمثالا لكوديا معظمها محفور بحقول من كتابات مسمارية منسقة . وهذه التماثيل تحتضنها العديد من المتاحف العالمية والمجاميع الشخصية حيث يحتفظ متحف اللوفر بباريس بعدد غير قليل منها . وتمتاز تماثيل كوديا بدرجة عالية من التقنية والانجاز النحتي خاصة اننا نعرف انها نحتت باحجار قوية كالديورايت . فهي منجزة بسطوح مدروسة بسيطة ومنسابة وهذا النمط من نحت التماثيل قد تكاملت اواصره قبل زمن كوديا أي في زمن اورزبابا حاكم لكش كما هو واضح على تمثال لهذا الحاكم فاقد الرأس يعاكي تماثيل كوديا في عدة صفات مثل تشابك اليدين امام الصدر ونوع الرداء وطيائه وانجاز الكفين والاصابع (لوح ٢٥ ح) .

ان تماثيل كوديا على العموم سواء في حالة الوقوف او الجلوس قد اكد النحات فيها على جملة امور بشكل ثابت . تلك هي طريقة اظهار طيات الرداء تحت الساعد والابط وكذلك الطيات النازلة التي ترتبط بحافة الرداء (لوح ٢٦ ب) . كما وقد نحتت تلك التماثيل بقامة ورقبة قصيرة وقدمين كبيرتين نسيئا ، واغلب تماثيل كوديا وجدت بدون رؤوس غير انه امكن تثبيت بعضها على الاجسام التي تعود اليها . فوجوه كوديا التي تظهر في هذه التماثيل مستديرة وحاجباه متصلان عند اعلى الالف . وفمه ملموم يعطي انطباع الثبات والاصرار ، وعينه واسعتان محدقتان الى الامام (لوح ٢٥ أ ، ب لوح ٢٦ أ) . وكوديا يظهر في جميع تماثيله حليق الرأس واللحية والشارب وهو اما يرتدي لباس راسه المعروف هيئة القبة ذات الحاشية المستديرة وهذه القبة ايضا مزينة بخارف بشكل حلزونات دائرية متكررة (لوح ٢٥ أ) ، او يظهر حاسر الرأس (لوح ٢٥ ب) . وبعض تماثيل كوديا تظهر تفاصيل اخرى ، ففي نموذج واحد نراه يمسك اثناء نذريا فوارا يتدفق منه الماء على الجانبين (لوح ٢٦ أ) . وفي نموذج اخر نراه جالسا

يحتضن رقيما حفر عليه مخطط بناء (لوح ٢٥ ز) ، او ادوات المعمار بما في ذلك القلم والمسطرة . ولا غرابة في ذلك فكوديا كان رايعا للفنون والعلوم والاداب واكبر دليل على ذلك تطور فن النحت في زمنه تطورا كبيرا . فتمائيل كوديا تمثل النحت المجسم بكل معنى الكلمة ، فهي منجزة النحت من جميع الجهات خلافا لغالبية التماثيل السومرية من عصر فجر السلالات والتي قصد بها ان تشاهد من الامام فقط ، حيث كانت توضع في حنيه داخل احد جدران المعبد .

استمر اسلوب النحت الذي شاهدناه على تماثيل كوديا في زمن اور نكرسو ابن كوديا ايضا فلهذا العاهل تماثلان احدهما يفتقد الى النصف الاسفل (لوح ٢٨ هـ) ، والاخر بدون رأس (لوح ٢٥ هـ) . فالاول يصور اور نكرسو ملتحيا خلافا لتمائيل ابيه الذي يظهر دائما حليق الوجه والرأس (لوح ٢٥ أ ، ب) . أما التمثال الثاني فهو يمتاز بقاعدته المزينة بنحت بارز وبمشهد يمثل موكبين من الرجال الغرباء ، راكبين يقدمون هدايا محملة بسلال (لوح ٢٥ و) . وقد وجدت رؤوس تماثيل تحاكي تماثيل كوديا من حيث الاسلوب النحتي وليس السمات الشخصية التي تظهر على هذه الرؤوس ، ومن نماذج هذه الامثلة ما يعرف بالرأس الابيض (لوح ٢٦ د) وهناك تماثل لسيدة تسك يديها امام صدرها ترتدي بدلة بقطعتين من الملابس معززة بحاشية مزينة بجيئة السلسلة (لوح ٢٦ ج) ، أو هي ايضا ترتدي قلادة مكونة من حلقات . وقد نسب بعض المجتهدين ان يكون هذا التمثال لزوجة كوديا .

وفي العصر السومري الحديث شاع ظهور تماثيل الاسس التي كانت تدفن في زوايا اسس المباني وخاصة تلك التي تعود الى ملوك سلالة اور الثالثة . وهي تماثيل صغيرة ، من البرونز تمثل الملك وهو يحمل على رأسه سلة الطين ومن امثلة ذلك تماثل للملك اورنمو وجد في نمر (لوح ٢٨ ج) .

كما ان هناك تمثالا من البرونز اقترن بزمان كوديا يمثل الها راكما يختضن مسمارا او اسفيننا (لوح ٢٨ ب) . ومن العصر السومري الحديث لدينا قطعة بالنحت المجسم من الحجر تمثل مخلوقا مركبا جسمه هيئة ثور جالس ورأسه بشكل انسان يقابل المشاهد يرتدي لباس رأس ذا قرون وهو لباس الالهة (لوح ٢٥ ط) . لن هذه القطع المركبة هي التي تطورت في عصور لاحقة خاصة في العصر الاشوري الحديث واصبحت بأشكال أكثر تعقيدا زينت بها مداخل المباني الاشورية .

ومن العصر السومري الحديث لدينا تمثال لشولكي (٢٠٩٤ - ٢٠٤٧ ق م) الملك الثاني لسلالة اور (لوح ٢٥ ج ، د) . وهو كثير التخریب الا ان ما بقي منه يدل على مقدرة النحات في معالجة الاقسام العارية من الجسم بروحية واقعية . كما ان رداء الملك في هذا التمثال ذو حاشية موضحة بخطوط متوازية محززة ، تشبه حاشية الرداء الذي يرتديه ايشتوب ايلوم (لوح ٢٩ ب) من نحو ٢٠٥٠ ق م على تمثال من ماري يعود الى الفترة الاخيرة من هذا العصر ، أي الى اواخر زمن سلالة اور الثالثة . والى ذات الفترة يعود تمثال ايدي ايلوم (من نحو ٢٠٥٠ ق م) من ماري ايضا (لوح ٢٩ أ) . وهو تمثال لازال يحتفظ بتأثيرات اكديّة خاصة تلك النسب الطبيعية للجسم ، وكذلك طريقة عمل حاشية الملابس المكونة من شرائب ذات نهايات معقودة شبيهة بتلك التي شاهدها في الالبسة الاكديّة .

النحت البارز في العصر السومري الحديث

اول ما يسترعي الانتباه في النحت البارز من العصر السومري الحديث هي تلك المسلات ذات الوجين المنحوتة بالحجر بشكل لوح مستطيل منح من الاعلى . وهي مقسمة الى حقول افقية من النحت البارز احداها فوق الاخرى . حيث يفصل بين حقول. واخر حاشية بشكل شريط بارز فهي بهذا

التكوين تشبه مملة العقبان لأياتانهم من حيث الشكل • ولدينا مسلتان من هذا العصر احدهما لاورنمو ملك اور (لوح ٢٧ ج) واخرى لحاكم لجش كوديا (لوح ٢٧ أ ، ب) • ومن الشائع في مسلات العصر السومري الحديث هو ان يكرس الحقل المنحني في اعلى المسلة لموضوع يشاهد فيه الملك او الامير او الحاكم يتقدم ليواجه الاله الذي عملت لاجله المسلة فهو اما يتقدم لوحده كما في مسلة اورنمو (لوح ٢٧ د) او هو مقاد من قبل اله وسيط (او اكثر) كما هو الحال في مسلة كوديا (لوح ٢٧ ب) • والموضوع الاساسي في كلا المسلتين هو موضوع صب الماء المقدس امام الالهة الرئيسة الجالسة على العرش في اعلى اللوح • وجدير بالذكر ان هاتين المسلتين وجدتا مهشميتين الى عدة كسر تمكن المختصون من اعادة تركيبهما من اجزائهما القليلة المتبقية • وتدلنا التنقيبات ان الموضوع الذي تقام فيه هذه المسلة هو خطوة العبادة وفوق منصة عملت لهذا الغرض • كما هو الحال في حفريات الوركاء (معبد اناثا) واور (معبد نثار) وكذلك في احد معابد لجش • ومن حيث ارتفاعها فان مسلة اورنمو بعد تركيبها بلغ ارتفاعها اكثر من ثلاثة امتار وهي الان من مقتنيات متحف الجامعة في فيلادلفيا (لوح ٢٧ ج) •

وترينا مسلة اورنمو كذلك الملك مرتين وهو يصب الماء المقدس في مزهرية ذات عنق مرتفع يخرج منها وبشكل عمودي شجرة معينة الشكل يتدلى من جانبيها حزمتان من نبات يشبه عذق البلح • فنرى اورنمو في الجهة اليسرى يصب ماء مقدسا من اجل الاله نككال (لوح ٢٧ د) وعلى الجهة اليمنى للالهة نثار • وفي الحالتين وقفت بجانب الملك الهة وقد رفعت يديها هيئة تعبد ودعاء • وفي الحقل الثالث من هذه المسلة نشاهد كسرة تمثل موضوعا يصور الملك اورنمو وهو يحمل ادوات البناء حيث حملها على كتفه وهو في حالة السير يتقدمه اله ايضا • كما يمينه من الخلف احد المساعدين لاسناد هذه الادوات على كتف الملك (لوح ٢٧ ج ، د) •

أما كوديا في مسئلة فهو حليق الرأس والذقن ، كما في تمايله المجسة حيث صور وهو يسير وراء الاله تنكيزيدا الذي يخرج من كفيه رأسا تنين معروف في الديانة العراقية القديمة باسم ماشروشو . والالهة في هذه المسلة يلبسون على رؤوسهم لباس رأس بعة ازواج من القرون وهي علامة الالوهية . كما ويرتدون ملابس طويلة مخصلة تغطي جميع الجسم وتترك الكتف الايمن عاريا وهي بدلة طالما شاهدناها تلبس ايضا من قبل الاشخاص الاعتياديين ومن القطع الفنية الشهيرة من هذا العصر ذلك الموضوع بالنحت البارز الذي زين الكأس الحجري العائد الى كوديا . (لوح ٢٨ أ) . وهو موضوع ديني بتعبير رمزي يتألف من اقصين ملتفتين يتوسطهما عمود يرتفع من أسفل الكأس الى الاعلى . ويشمل الموضوع ايضا تنينين (ماشروشو) مجنحين يقفان خلف الثعبانين . كل تنين يمسك صولجانا وبحركة تحاكي حركات البشر ، وهذا النوع من التنين هو من المخلوقات الاسطورية المركبة . فله جناح ومخالب النسر ورأس الافعى وجسم الفهد وذنب العقرب . كما ان على رأسه تاجا مقرنا حيث انه بهذه الصفة يقترب من الالهة ولا بد ان لهذه المخلوقات المنحوتة على جسم الكأس (حسب اعتقاد الاقدمين) قوة سحرية فهي ، بمثابة الهة حارسة تطرد الضيائن . ومن الجدير بالذكر ان فكرة وضع الثعبان بقرنيه كأس أصبحت في وقتنا الحاضر شعارا لعلم الطب فقد تطورت واصبحت ثعبانا يصب سبه في كأس . وفضل ذلك يعود الى الفكر الفني لنحات بلاد الرافدين . ومن القطع النادرة التي تعود الى كوديا ايضا تلك الثعبانين الملتوية على بعضها بشكل شبكة (لوح ٢٨ د) . فقد نجح النحات في تمثيل حركة الافاعي بشكلها المؤثر الواقعي المناسب . وهناك اجزاء من مواضيع بحثية كسر متفرقة من الحجر بالنحت البارز تعود الى هذه الفترة غير ان مواضيع مسلتي اورنمو وكوديا قد اعطت الصورة الواضحة للنحت البارز من هذا العصر .

٣ - النحت في العصرين البابلي القديم والكثير

النحت المجسم في العصر البابلي القديم

لابد ان نذكر ان القطع الفنية التي جاءتنا بالنحت المجسم من فترة العصر البابلي القديم هي غير متجانسة من حيث تنفيذها واسلوبها سواء التماثيل العائدة الى الالهة او البشر . وقد يكون هذا الامر قد نجم عن حقيقة ثابتة ، ذلك ان العديد من السلالات التي ذكرناها قد استقرت في مدن وعواصم لها جذورها وخصوصيتها المحلية الفنية الخاصة بها . رغم انها جميعا قد استندت على ارضية فنية موروثة هي مدرسة وادي الرافدين وحصيلتها اسلوب الفن في العصر السومري الحديث . ومهما يكن من امر فإن فترة العصر البابلي القديم اتجت لنا فنا من النحت يمكن تمييزه عن سابقه بالاعتماد على استخدام طرق متعددة في فحص ودراسة التماثيل . فالطبقة التي اكتشف فيها الاثر الفني واسلوبه والكتابات المحفورة عليه دلائل اساسية في الوصول الى ازميتها وتعيين عائدتها بالضبط . فالمجاميع الفنية من تماثيل هذا العصر والتي تحتفظ بها بعض المتاحف قد جاءت اما من التنقيبات العلمية او غير العلمية او عن طريق شرائها من قبل مهربي الآثار وهو امر كان شائعا في مطلع هذا القرن . ولا يخفى على القارئ ان قسما منها قد قل منذ القدم وغير مكان وجوده الاساسي كما حصل ذلك لمسلة حمورابي . والعديد من القطع الفنية من وادي الرافدين ، كتلك التي عثر عليها في سوسة بعد ان نقلها العيلاميون . او كتلك التي جيء بها من ماري او اماكن اخرى ووجدت في بابل ابان التنقيبات الالمانية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

لقد اثمرت التنقيبات الاثرية في ماري عن عدد من التماثيل لهذه الفترة .
فهناك تمثال لاله شمش لعله هنا مقترن مع اله الجبل (لوح ٢٩ ج) . وهو
من عصر يسمح ادد بن شمشي ادد الاول ، الملك الاشوري ، وكلاهما كانا
معاصرين لحمورابي . وهذا التمثال غريب في شكله حيث يتكون القسم
العلوي منه هيئة رجل عاري الصدر يسك يديه امام الصدر . اما قسمه
الاسفل فهو مزين بزخرفة بشكل حراشف السك وهو اسلوب من الزخرفة
قصد بها في الفن العراقي القديم ان ترمز الى الجبل او المناطق الوعرة . كما
يفصل بين زخرفة الجبل هذه والقسم العلوي من التمثال نطاق عريض ينطق
به هذا الاله . وهناك بقايا من لحية هذا الاله ظاهرة على صدره هيئة
حلزونات تشابه تلك التي نشاهدها على تمثال بوزور عشتار وهو الشخص
الذي حكم مدينة ماري في فترة الالف الثاني قبل الميلاد (لوح ٣٠ أ) .
وتمثال هذا الحاكم وجد في بابل أثناء تنقيبات كولدوي الالماني ولا بد انه
جلب من ماري في المصور القديمة غير ان رأسه قد وصل الى متحف برلين
اما الجسم فهو الآن في متحف اسطنبول .

ومن ماري ايضا عثر على تماثيل من العصر البابلي القديم اولها ذلك
التمثال الذي يصور الهة واقفة بالحجم الطبيعي من الحجر (لوح ٢٩ د) .
وهي تمسك بكلتا يديها وامام صدرها اناء يخرج منه الماء من قناة مثقوبة
داخل جسم التمثال . وهي تلبس تاجا مزودا بزوج من القرون ورداء طويلا
فيه تموجات ومياه مناسبة مع اسماء عملت بطريقة التحزيز . كما وهي تلبس
كذلك شريطين متقاطعين امام الصدر وشعرها يتدلى بشكل كتلتين على
الكتف . كما وترتدي قلادة بعدة صفوف من خرزات كبيرة ، احكم تشبيها
من الخلف بمساعدة دلاية طويلة تنتهي بشراة وهي بمثابة ثقل لمعادلة توازن
القلادة من الامام (لوح ٢٩ د) . ان حمل الاناء ذي الماء المتدفق من الجانبين
يتكرر ظهوره على تمثال من البرونز لالهة جالسة وجد في اشجالي بمنطقة

ديالى (لوح ٣٣ ج) وهذه الالهة تلبس تاجا بشرفات ولها اربعة رؤوس • والميزة الاخيرة تظهر على تمثال برونزي ايضا لاله يلبس ثوبا مخصلا ويدوس باحدى رجله حملا امامه • وكلا التمثالين وجدا في مكان يرقى تاريخه الى العصر البابلي القديم • ويظهر الاناء بالماء المتدفق وهو محمول كما شاهدنا في احد تماثيل كوديا (لوح ٢٦ أ) كما ظهر كثيرا في المشاهد الاكديّة واصبح هذا الموضوع مألوفاً في العصر البابلي القديم وقد استمر حيا في العصور التي تلت •

ومن مادة البرونز ايضا صنع للملك حمورابي تمثال فريد يمثله وهو راكع (لوح ٣١ أ) والتمثال بقاعدة مستطيلة يتقدمها وعاء والى جانبيه موضوع بالنحت البارز للشخص شبيه في ركعته بوضعية حمورابي وهذا الشخص يتعبد امام الهة جالسة كما يوجد على القاعدة كتابة مسمارية تشير الى ان هذا التمثال قد اهدى الى الاله امورو تكريما لحياة العاهل حمورابي • وقد طلي وجه حمورابي ويداه بالذهب وهي طريقة معروفة في تماثيل البرونز في هذا العصر كما سنرى •

ان اسلوب المدرسة البابلية في النحت اكتمل في عهد حمورابي ، فقد عاد الفنان في هذا الوقت ينهج على غرار المدرسة الواقعية بمحاولات اكثر ثباتا ودقة • فالرأس المنسوب لحمورابي من حجر الديورائيت والذي عثر عليه في سوسه هو احد هذه المحاولات (لوح ٣١ ب) • فقد ابدع النحات هنا في اظهار المعالم المميزة لوجه هذا الزعيم التاريخي مؤكدا على تقاسيم ملامح الوجه بشكل يحاكي الطبيعة • وهنا وان اصاب التمثال بعض التخريب في الاله والشفة العليا الا ان التعبير ظل مؤكدا على الجد والتصميم • ويرينا هذا التمثال كذلك القبعة التي اعتاد حمورابي ان يلبسها • فهي مشابهة الى قبعته التي تظهر وهو يلبسها في مسئته المشهورة (لوح ١٣٢) وكذلك في تمثاله الراكع (لوح ٣١ أ) •

ومن التماثيل المنسوبة الى حمورابي ايضا هو ذلك التمثال الجالس
القائد الرأس من حجر الديوريت والمثور عليه في سوسه ايضا (لوح ٣١ د) .
لقد نسب التمثال هذا الى حمورابي لكونه شبيها من حيث اللباس وتفاصيله
وطياته بما يلبسه حمورابي في مسلته المعروفة (لوح ٣٣ أ) . فتنفيذ
سطوح اللباس وطريقة انسياب الطيات فيه يناظر ما نشاهده على المسلة وبشكل
يسترعي الانتباه . فهي طيات قليلة مرتفعة ومنسابة بعناية . هذا بالإضافة
الى ان كلا الرءاءين يعرضان حافة من الاسفل وضعت بشكل مائل . واكثر
من ذلك فان طريقة انجاز الكتف والذراع في كلا العملين القنيتين تعتبر واحدة .
ومن الجدير بالذكر ان ما بقي من العلامات المسماة على التمثال الجالس
موضوع البحث يشير الى اسم اشنونا وهو امر يحدد منشأ هذا العمل قبل نقله
من منطقة دبالى الى سوسه . فغالبا الظن ان حمورابي قد اقام هذا التمثال
في اشنونا بعد ان دخلها فاتحا ووجدها مع غيرها من المدن والاقاليم .

لا بد من الإشارة الى المنحت المجسم من العصر البابلي القديم الذي
شمل نحت الحيوانات المختلفة لاستعمالات دينية اودنيوية فمن تلك القطع
الفنية ما يعرف بكلب سومو ايلو (لوح ٣٤ ج) . وهي قطعة تمثل كلبا تحت
عليه كتابة مسمارية وعلى ظهره قدح لعله كان يستعمل للتبخير . والشيء
الملفت للنظر في هذه القطعة هو التعبير على وجه هذا الحيوان الذي ادار
رأسه نحو المشاهد بطريقة تذكرنا برؤوس الحيوانات المركبة من زمن كوديا
(لوح ٢٥ ط) . ان طريقة التعبير على وجه الكلب في القطعة موضوعة البحث
تذكرنا بتلك التي نراها على وجوه الاسود الحارسة المصنوعة من البرونز
والمكتشفة في مارى في مدخل معبد داكأن الذي يعود الى العصر البابلي
القديم (لوح ٣٤ أ) . وهذه الاسود ذات العيون المطعمة تناظر من حيث
استعمالاتها وزمنها تلك الاسود المصنوعة من الطين المشخور والمكتشفة في تل
حرميل ببغداد (اشنونا) . فقد اكتشف زوج من هذه الاسود التي كانت

تحرس مدخل المعبد في ذلك الموقع (لوح ٣٤ د) واسود تل حرمم التي عملت وهي واقفة على قوائمها نفذت بأسلوب اقرب ما يكون الى روحية الفن الشعبي لذلك الوقت . وقد شاع في العصر البابلي القديم مثل هذه الصنعة في انتاج الكثير من القطع الفنية الطينية المفخورة خاصة بالنحت البارز كما سئرى .

لقد كانت الوعول الوحشية مادة فنية لنحات العصر البابلي القديم ايضا حيث شغف بانجازها بالمعدن او الحجر . فمن النماذج الفريدة لهذه الحيوانات ، التحفة البرونزية من لارسا والتي تمثل ثلاثة وعول واقفة فوق قاعدة زينت بشخصين ملتحيين يرفعان حوضا (لوح ٣٣ أ) . وقد طليت وجوه الاشخاص على القاعدة بالفضة بينما طليت وجوه الوعول بالذهب وقد شاهدنا مثل التذهيب على تمثال حمورابي الراكع من العصر ذاته (لوح ٣١) . وقد نجد احيانا هذه الوعول وقد اصبحت زينة في اواني من الحجر . كما هو واضح على بعض القطع الفنية من سوسة تمود الى هذا العصر ، وعلى كسرة اثناء من الحجر عليها هيئة وعول رابض جسمه نفذ بالنحت البارز ورأسه بالنحت المجسم عثر عليها في اشجالي بديالى (لوح ٣٤ ب) .

النحت البارز في العصر البابلي القديم

ان اول الاعمال الفنية التي تشكل حجر الزاوية في النحت البارز في العصر البابلي القديم هو بلاشك الموضوع المنحوت في اعلى مسلة حمورابي الشهيرة (لوح ٣٢ أ) . ورغم اهمية هذه المسلة من الناحية التاريخية والاجتماعية اذ تضم مائتين واثنين وثمانين مادة من التشريعات القانونية . حيث تجاوز حمورابي فيها اسلافه اورنمو وبيلالاما ولبت عشتار في كل من اور واشنونا وايسن على التوالي فهي اضافة الى ذلك تعد نقطة بدء اساسية في تاريخ تطور هذا الصنف من النحت . ولا شك ان نئين ان مسلة حمورابي موضوعة البحث قد نحتت بالبازلت

الاسود واقيمت في الاصل بمدينة سجار (ابو حبة) مدينة اله الشمس ثم نقلت الى سوسه من قبل احد ملوك عيلام هو شتروك ناختي في احدى القترات العالكة من الصراع بين عيلام وبابل اثناء فترة الالف الثاني قبل الميلاد . وقد عثر عليها في مطلع هذا القرن أثناء التنقيبات الاثرية الفرنسية في سوسه .

ان هذا النحت البارز النافر بشيء من التجسيم عن سطح اللوح قد جمع بين شخص حمورابي وبشكل جانبي واقفا بكل احترام امام اله الشمس الذي جلس على العرش . ويعلو كتي اله حزمطان مضيتان بشعاعات متموجة كما انه يرتدي تاج الالهية ذا القرون المتعددة . فالاله يصدق بحمورابي ويمسك بيده الميمى رمز السلطة المكون من العصى والحلقة . بينما وقف حمورابي محييا الهه يديه اليمنى (لوح ٣٣ أ) .

ان ما نبغي التاكيد عليه في هذا النحت هو الطريقة المتميزة في انجاز السطوح المختلفة . لقد تمكن نحات هذا العصر من التوفيق بين سطح اللوح وهيأتي كل من الهه وحمورابي . لقد اعطى بروز النحت لهذين الشخصين عمقا غريبا بالنسبة الى تكوين الموضوع وتأثيراته المختلفة على المشاهد . انها طريقة في المعالجة والتنفيذ تمد من اربع ما تمكن منه نحات وادي الرافدين في انجاح موضوعه بالنحت البارز ، متعاملا مع الحقل الخلفي للوح وكأنه جزء لا يتجزأ من بروز جسمي الهه وحمورابي . فهو هنا جمع بين النحت البارز والمجسم في ان واحد ، معالجة التفاصيل الاخرى في الجسم البشري وبما يحتويه من فقرات ثانوية كطيّات اللبسة وتصنيف الشعر بطريقة تنسجم تماما مع صياغة الاجسام وتعبير اخر فائنا لم نر هورا ولا خلا فنيا في اي من المكوفات العامة للموضوع . فاذا ما قارنا هيئة الالهة التي تشم زهرة على لوح بالنحت البارز من ماري يعود الى هذه الفترة (لوح ٣٠ ب) ، فان نحات ماري لم ينجح النجاح الذي فاز به نحات

حمورابي على المسلة . فقد التزم نحات ماري بالتأكيد امورا ثانوية في اللوح كاهداث الثوب المتدلية والمحززة بالحزوز المتموجة مما اضاع الكثير من مفاتن جسم الالهة ، كما طغى هذا الامر على عموم الموضوع الذي علمت من اجله اللوحة . وهذا الامر ينطبق كذلك ان صح لنا ان نقارن بين نحت مجسم وبارز ، على تمثال الالهة باوو من اور وهو يعود الى هذه الفترة ايضا (لوح ٣١ ج) . فقد غلب النحات تفاصيل اهداب الرداء الذي ترتديه الالهة على مجمل هيئة التمثال ، ولا بد ان نحات حمورابي قد عرف هذا الامر وجرب عدة تجارب في هذا المجال . فمنحوتته بالنحت البارز على كسرة لوح من حجر ايض في المتحف البريطاني (لوح ٣٢ ب) تمد احدى التجارب التي اثمرت الصيغة النهائية للنحت المتكامل على مسلته المشهورة .

ان الانجاز المتكامل في منحوتة مسلة حمورابي وليد تطورات وتجارب فنية متعاقبة شملت منطقة واسعة وعددا غير قليل من تجارب النحاتين الذين كانوا يعملون في مدن مختلفة تحت امرة حكام وملوك قبل توحيد البلاد من قبل حمورابي . فمن ماردن جاءنا جزء من مسلة بوجهين بالنحت البارز وهي تعود من حيث زمنها الى وقت مقارب لحكم حمورابي (لوح ٣٦ أ ، ب) أي الى عهد شمشي ادد الاول ملك اشور الذي عاصر في بعض سني حكمه العاهل حمورابي . وهذه المسلة توضح وبشكل اساسي ان يكون الموضوع الرئيس فيها التأكيد على صورة العاهل المنتصر (لوح ٣٦ أ) وهو يظا بقدمه جسم احد اعدائه وكذلك مشهد الاسرى المقيدين (لوح ٣٦ ب) . وكلا الموضوعين قد طرقا اصلا في العهد الاكدي وتحمل المسلة مميزات في الملابس وتفاصيل العاشية فيها الى ما يمكن مقارنته مع المجموعة الثانية من الرسوم الجدارية في قصر ماري من العصر البابلي القديم . ومن تل اشجالي في ديارى عثر على كسرة من مسلة تمثل مشهدا لمتعبد يقف امام الهه يلبس ثوبا طويلا مفتوحا من الامام بينهما عصا متدلية (لوح ٣٠ ج) . ان هذه القطعة لا يمكن

ان تكون بعيدة من حيث الزمن عن فترة حمورابي فهي تعرض اسلوبا من النحت البارز مشابها في تنفيذه الى ما عرفناه في مسلة حمورابي خاصة التوفيق بين سطح اللوح وبروز اشكال الشخص في المعالجة الطبيعية لجسم الانسان .

واذا اخذنا امثلة الالواح الطينية المفخورة المنفذة بالنحت البارز من هذه الفترة فانتا ايضا منحصل على فكرة مماثلة لما لاحظناه في النحت البارز على الحجر . فجميع هذه القطع تعرض مقدرة الفنان البابلي وتمكنه من تصوير الاجسام الآدمية والحيوانية وحتى النبات بشكل يسترعي الانتباه والدقة . فعلى لوح صغير من الفخار وجد في خفاجي من زمن سمسو - ايلونا ، خليفة حمورابي ، نشاهد التجسيم الواضح والتعبير المتمكن في اداء الحركة المطلوبة (لوح ٣٥ ب) . وبلاضافة الى ذلك نرى تاج الاله شمش الذي يطعن المخلوق الآدمي المركب بخنجر قد نفذ بقرون جانبية شبيهة بقرون تاج الاله شمش على مسلة حمورابي وهذا الامر يختلف بالتأكيد عن معالجة قرون تاج الالهة التي تشم زهرة من ماري (لوح ٣٠ ب) اذ تم توزيع القرون في تاجها بشكل امامي وهي بلاشك معالجة سبقت زمن حمورابي ، وفي غرف المعابد من هذا العصر استعملت للعبادة احيانا الواح الطين المفخور بدلا من المنحوتات حيث كانت توضع على قاعدة ليراها المتعبد . فاحد تلك الالواح يمثل الهة عارية (ليث ؟) مجنحة تقف بشكل يواجه المشاهد فوق اسدين متدبرين برؤوس تواجه المشاهد ايضا (لوح ٣٣ ج) . وهذه الالهة ترتدي التاج المقرن ، تحمل بكل يد من يديها المفتوحتين عصا صغيرة وحلقة بينما وقف على جانبي الاسدين من كل جهة بوم واحدة . ان طريقة النحت البارز المجسم في هذا اللوح لا يمكن ان تكون بعيدة عن موضوع مسلة حمورابي من حيث المعالجة والاسلوب وعلى هذا الاساس فانها من زمن مقارب لمسلة حمورابي . وهذا اللوح عليه اثار اصباغ باللون الاحمر والاسود . ويظهر

ان طريقة التلوين هذه قد استعملت على هذه اللوحات الفخارية في هذه الفترة •

وضمن مجموعة اللوحات الفخارية المنقذة بالبحث البارز لدينا قطع متعددة منها ، فعلى لوح دائري نرى موضوعا لراقصتين عاريتين متقابلتين بينهما فزمان يمزفان على عود ، كما يضم اللوح ثلاثة قرود (لوح ٣٣ هـ) • والملاحظ ان ميزة الطول قد غلبت على هاتين الراقصتين وهي صفة يظهر انها شاعت عند نهاية العصر البابلي القديم ، وذلك اعتمادا على نماذج الاختتام الاسطوانية في هذه الفترة • ومثل هذه المبالغة في الطول تشاهد على صحن من المرمر بالبحث البارز يمثل خمسة ابطال اسطوريين عراة (لوح ٣٣ د) • وهؤلاء مرتبون بشكل صليب معقوف وبترتيب يكمل احدهم حركة الاخر •

وبغض النظر عن المواضيع الدينية وشخص الالهة والافراد الذين يظهرون باستمرار في البحث البارز للعصر البابلي القديم فان هناك الواحا فخارية صغيرة تمثل مختلف اوجه الحياة البابلية • ففيها الموسيقى (لوح ٣٥ هـ) والتجار (لوح ٣٥ جـ) والرياضي ووجه الوحش خمبابا (لوح ٣٥ ا) والكلبة التي ترضع صغارها (لوح ٣٥ د) •

فعند قهاده البابليين في حدود (١٧٠٠ - ١٥٠٠ ق م) حدثت هجرات لاقوام آرية في الشرق القديم متمثلة بالحوريين من الشمال الشرقي والعثين من الاناضول والعلاميين من الشرق وبنحول هؤلاء الغرباء ظهرت دلائل النضوب في حضارة وادي الرافدين شأن ذلك شأن كل مرة دخل الاجانب موطن الحضارة ارض الرافدين • ولا بد ان نبين وبشيء من الوضوح ان الكشيين حينما دخلوا ارض الرافدين لم يجلبوا معهم مقومات حضارية فهم دخلوا البلاد سعيًا للرزق والعيش فقط • وتعلم هؤلاء سبل الحضارة بنتيجة سكانهم واحتكاكهم بالبابليين ، فتعلموا منهم اللغة البابلية والكتابة بالخط المسماري

بعد ان كانوا لا يجيدون كتابة اي لغة ، فهنا تعلموا اساليب العمارة وفن النحت ، فليس هناك ما يشير الى وجود اي اثر سواء في العمارة او النحت من اصل كشي اوله علاقة بهم قبل القرن الخامس عشر قبل الميلاد . والكشيون الذين اندمجوا بسكان وادي الرافدين اندمجا ثقافيا واجتماعيا ودينا وطمسوا الكثير من المواضيع الفنية التي كانت سائدة سابقا . فلم نجد مواضيع تخليد الانتصار وكذلك تقديم النذور . وشاع مكانها اظهار صور بعض الالهة أو الامراء مع الاكثار من رموز الالهة .

النحت المجسم في العصر الكشي

ان التقييات في المدن الكشية كمدينة عقرقوف (دور كوريكالزو) لم تكشف عن فن للنحت المجسم كالذي عرفناه في فترة العصر البابلي القديم . ورغم ان هذه التقييات اثمرت اكتشاف كسر منحوتة من حجر الديورايث فيها نحت وكتابة مسمارية خاصة ببقايا تمثال للملك كوريكالزو الاول (١٤٣٨ - ١٤١٢ ق . م) هيئة الجلوس فان هذا الاكتشاف لا يعين الدارس في اعطاء الصورة الكاملة للنحت المجسم في هذا العصر . وبالاغتماد على بعض القطع الصغيرة من المجسمات الفخارية الملونة يمكننا ان نبور فكرة عن هذا الفن من هذه الفترة . فهناك قطعة فخارية لرأس رجل وجدت في عقرقوف (لوح ٣٧ ج) . فوجه الرجل قد نفذ بطريقة التعمير الواقعي كما انه قد لون باللون الاحمر كما استعمل اللون الاسود للشر . وهناك قطعة فخارية اخرى تمثل لبوة عملت بطريقة دقيقة فيها تمكن الفنان من اظهار المعالم الاساسية المتمثلة بطريقة انجاز العيون ومقدمة الوجه والشر وتفاصيل جسم اللبوة (لوح ٣٧ د) .

النحت البارز

في عهد الاحتلال الكشي ظهر النحت البارز على الآجر المصنوع بالقالب واستخدم في قرائن معمارية بحتة . ففي واجهة معبد اناثا الذي شيده الملك

الكشي كرانداش (١٤٤٥ - ١٤٣٧ ق م) في الوركاء نرى موضوعا لاله والهة يتكرران باستمرار في اسفل جدار الواجهة (لوح ٣٨ هـ) • وبين كل اله والهة فاصل من الآجر مما جعل كلا منهما داخل تجويف ضمن جدار الواجهة • وقد مسك كل منهما بيده امام الصدر اثناء يتدفق منه الماء الذي سال بشكل جداول جارية فذت بشكل خطوط بارزة ومترجعة على فواصل الواجهة • والاله هنا اله الجبل حيث يرتدى ثوبا مزينا بهيئة الحراشف وهي رمز الجبل عند العراقيين القدماء • كما ويؤطر هذه الواجهة من الاعلى والاسفل آجر مقولب مكون من دوائر بارزة بهيئة الاقراص • لقد وجد مثل هذه الواجهات الاجرية من هذا العصر في عدة مدن مثل اور وهر وعرقوف وفي سوسة ايضا مما يدل على سعة استعماله في ذلك الوقت •

ان موضوع الاناء الذي يحمله اله ويتدفق منه الماء على الجانبين هو موضوع كما راينا قد ظهر في العهد الاكدي واستمر مستحبا في العصر السومري الحديث والبابلي القديم والحقيقة ان ظهوره في واجهة مبدا انا في الوركاء انما هو استمرار طبيعي لهذا الموضوع • وحتى موضوع الاله الجبل فانه عرف باحد اشكاله منذ العصر البابلي القديم على تماثيل من الحجر من زمن يسمح ادد وقد تم تناوله سابقا كما ان ظهور طريقة تزيين واجهات المعابد بهذه الطريقة في عصر الاحتلال الكشي ما هي الا احد الابتكارات المتطورة لثقافة وادي الرافدين ومدادها فنان هذا الوادي الذي لم يعرف الا الابداع والابتكار ، حيث تعتبر هذه الواجهات احدي منجزاته الجديدة في ذلك العصر •

ومن امثلة النحت البارز على الحجر من هذه الفترة هي تلك المواضيع المنقذة على ما يعرف باحجار الحدود المعروفة باسم (كدورو) وهي احجار وظيفتها تحديد ملكية الاشخاص أو مساحة الارض وحدودها واسم واحدها • وكانت تودع في الاماكن المقدسة والمعابد وقد شاع استعمالها في العهد الكشي

الى درجة كبيرة رغم ان اصولها الاولى تعود الى الالف الثالث قبل الميلاد استنادا الى ما يعرف بالكودورو الصغير من لارسا والكودورو عبارة عن حجرة بيضيه الشكل منبسطة الوجهين تقريبا ذات نهاية افقية من الاسفل . وقد خصص القسم الاعلى المنحني منها غالبا لصور الالهة ورموزها ، كما تضم هذه الاحجار نصوصا من كتابة مسمارية تشير الى الهبة او نص البراءة التي ننخص المالك ، فكل من يغير نص البراءة يعتبر معتديا على الالهة المنحوتة على الحجرة ، وقد تطور النحت البارز على هذه الاحجار في نهاية العصر الكوشي وهو القرن الثاني عشر قبل الميلاد . ففي هذا العصر احتوت الحجرة على المواضيع المختلفة سواء القديمة منها او المتأخرة . وتعتبر هذه المرحلة من اكثر المراحل الكوشية تطورا من حيث النحت البارز . ومن امثلة الاحجار تلك التي تعود الى الملك ميلي شباك (١١٨٨ - ١١٧٤ ق م) حيث صور في مشهد بالنحت البارز وهو يقاتد ابنته ليقدمها الى الالهة (لوح ٣٩ب) . فالالهة هنا ترتدى تاجا ينتهي من الاعلى بصف واحد من الريش وتجلس على عرش اقيم على قاعدة بارجل على شكل ارجل الاسد وهي تحيي الملك بكلمات يديها . كما ويفصل بين الملك والالهة شمعدان بينما نرى في اعلى المشهد رموزا للالهة السماوية سن وشمش وعشتار المتمثلة بالهلال وقرص الشمس والنجمة على التوالي . وقسم من هذه الاحجار مقسمة الى حقول افقية تضم شخصا للالهة ورموزها كما نرى ذلك على احدى تلك الاحجار المليشيخو الثاني ايضا عثر عليها في سوسة (لوح ٣٨ و) . ومن احجار الحدود تلك الكودورو التي تعود الى الملك مردوخ - نادن - اخي (من سلالة ايسن الثانية) (١٠٩٨ - ١٠٨١ ق م) . حيث يظهر هذا الملك سائرا باتجاه اليمين تحت رموز الالهة يحمل بيده اليسرى قوسا وفي اليمنى سهمًا ويرتدي بدلة طويلة مزينة بزخارف دقيقة ويتمنطق بحزام عريض ويلبس على صدره شريطين متقاطعين (لوح ٣٧ ب) . اما لباس رأسه فهو تاج اسطواني ينتهي من الاعلى بصف من الريش ويتوسطه من الاعلى كذلك نابض ثلاث اوراق . والريش في لباس

الرأس أصبح من مميزات البسة الرأس في عهد الاحتلال الكشي وقد شاع استعماله في تيجان المخلوقات المركبة العارسة في العهد الاشوري منذ زمن تجلاتيليزر الثالث (٧٤٥ - ٤٢٧ ق م) . وقد نجد ان فئات الكدورو استفاد من قمة الحجره وفقد بعض مواضعه الدينية الرمزية ، فعلى حجره حدود من زمن الملك مردوك شابك زيري (١٠٨٠ - ١٠٦٨ ق م) وصلت المتحف العراقي من بلدروز بديالى ، نجد قمة الحجره وقد نحتت بأفعى رايش وكأنه متوثب للانطلاق والحركة (لوح ٣٨ ج) ويعتبر الانجاز الفني لهذا الثعبان من المحاولات الناجحة في مضمار النحت البارز .

٤ - النحت الآشوري

كانت بلاد اشور اقليما تحت نفوذ السومريين والاكديين خلا الالف الثالث قبل الميلاد . ولقد تحكم موقع بلاد اشور في تكوين الهيئة العامة للشخصية الاشورية ، وفي هذا المجال لا يمكن اغفال دور الآشوريين في حفظ كيان الامة التي هاجر شعبها بشكل اسماء شتى من الجزيرة العربية وسكن في ارض الرافدين منذ اقدم العصور . فبلاد اشور كانت مجاورة الى شعوب من اصول هندواوربية كالسوماريين والهوريين والحثيين في بادىء الامر ، والايروانيين والسيثيين والميديين والاورارتيين في الحقبات اللاحقة . فهم بهذا الوضع كان عليهم ان يحافظوا على كيانهم من هؤلاء الاقوام ومطامعهم في ارض الرافدين . كما كانوا في نفس الوقت حريصين على ان يبعدوا سيطرة الجنوب عليهم . ولاشك فان الآشوريين استفادوا من التجربة التي نجمت عن هذا الضغط المتمثل بالخطر العسكري والسياسي والسكاني وتجربتهم في هذا المجال فاقت تجارب الاكديين والبابليين . ومما لا شك فيه انهم استفادوا ايضا من تجارب اسلافهم سكان العراق القديم صانعي حضارة وادي الرافدين في الوسط والجنوب كما انهم في الوقت ذاته اطلعوا على منجزات الشعوب

الارية التي جاورتهم في الشمال . فليس غريبا ان نرى عندما استتب الار لهم ان يقوموا اولا بتوحيد البلاد فاشربن حضارة وادي الرافدين الى اقاصي البلاد التي وصلوها وبنتيجة هذه التجربة اصبح للاشوريين وعلى مدى قرون حكمهم استراتيجية قومية ثابتة ظلت ملازمة لهم حتى سقوط امبراطوريتهم سنة ٦١٢ ق م .

لقد مر الاشوريون خلال تاريخهم الطويل المتمثل بالاستراتيجيات العسكرية والسياسية اضافة الى مجال الثقافة والفنون بثلاث حقبات اساسية هي العصر الاشوري القديم والوسيط والحديث . وطبقا لهذا التوبو قسمنا مراحل فن النحت الاشوري :

النحت الاشوري في العصر القديم (٢٠٠٠ - ١٥٠٠ ق م)

ان معلوماتنا على الفترة الاولى للنحت الآشوري القديم تكاد تكون معدومة بسبب انقضاء سيادة الاشوريين ضمن القوى العسكرية والحضارية التابعة لزعامة الدول المتعاقبة التي حكمت جنوب وادي الرافدين . فمثلا لم نحصل من زمن ايلوشوما العاهل الاشوري الذي حكم نحو عام ١٨٢٠ قبل الميلاد على نماذج نحتية سواء في آشور أو المستعمرة الاشورية التجارية في الاناضول تساعدنا على تشخيص مظاهر اشورية فنية ذات صفة مميزة . فحتى الاختتام الاسطوانية لم تعطنا اية اشارات الى مثل هذا الاتجاه . وعند سقوط سلالة ايلوشوما اصبحت اشور تحت زعامة الملك شمشي - ادد الاول (١٨١٤ - ١٧٨٢ ق م) الذي تنافس بادئ الامر على زعامة المنطقة مع حمورابي حيث تمكن شمشي - ادد ولفترة من السيطرة على مدينة مارى حيث نصب ابنه يسمح - ادد حاكما عليها ولكن حمورابي تمكن بعد فترة قصيرة من ضم جميع البلدان بما في ذلك بلاد اشور الى دولته الكبيرة .

ومهما يكن من امر فإن اساليب فن النحت في هذا العصر لا يد انهما اتصفت بقواعد اساسية مشتركة فالتحت في اشور لا يمكن ان يختلف في اساليبه كثيرا عن النحت في ماري واشتونا وبابل . واذا اختلف فليلا فربما يعود ذلك الى الخصوصيات المفضلة في اي مدينة من تلك المدن او المناطق . وقبل تسلم حمورابي السلطة عمل نحاتون كثيرون في مناطق مختلفة من بلاد الرافدين ، غير ان اسلوب النحت المميز لهذا العصر ظهر في زمن حمورابي وربما في النصف الثاني من مدة حكمه .

ورغم قلة نماذج النحت من زمن شمشي - ادد الاول وابنه يسمح - ادد فلقد وصلتنا من الاول من ماردن كسرة مسلة تمثل انتصارات هذا العاهل على اعدائه (لوح ١٣٦ ، ب) . فلقد صور شمشي - ادد بنحت بارز وهو يظا برجله احد الاعداء مسددا له ضربة اخيرة . كما ويرتدي شمشي - ادد الاول في هذه المسلة ثياب العمل والحروب المفتوحة من الامام لكي تساعد على الحركة وهي بحاشية مميزة على غرار مانشاهده في الرسوم الجدارية من المجموعة الثانية في قصر ماري والتي تعود الى هذه الحقبة من الزمن ومن زمن يسمح - ادد جاءنا تمثال فريد بلامحه فاقد الراس عليه كتابة مسمارية تعود الى هذا العاهل . والتتمثال قد قسدم كقربان لاله شمش في مدينة ماري ولعله يشل اله الجبل (لوح ٢٩ ج) . لقد نحت هذا التمثال هيئة شخص يسك يده امام صدره العاري . وهو يتمتع بحزام عريض ذي فتحة من الوسط اما القسم الاسفل من التمثال فهو مزين بنموذج مكرر من حراشف السمك وهي زخرفة ترمز للجبل والمناطق الوعرة في مصطلح النحت العراقي القديم . ان الصدر العاري والحزام العريض المفتوح من الوسط وكذلك زخرفة الجبل في تمثالنا هذا هي فقرات فنية بالامكان مقارنتها على جسم الاله الجبل في لوحة من الحجر بالنحت البارز وجدت محطمة الى عدة كسر في بئر بمدينة اشور

(لوح ٣٣ د) • هذا من جهة ومن جهة اخرى فان توزيع الشخصوس في هذه اللوحة بحيث يقف الاله الجبل وهو يتوسط الشخصوس الاخرى هي ميزة من مميزات النحت البارز على الألواح الدينية من العصر البابلي القديم • فهذه الميزة واضحة في اللوح الفخاري الذي يصور الهة مجنحة عارية من هذا العصر ، حيث سبق الكلام عنها (لوح ٣٣ ج) • وما هو جدير بالذكر فان الاله الجبل في لوح اشور يتوسط الهتين ثانويتين على جانبيه ، كل منهما تحمل اناء يتدفق منه الماء • كما ويرتدي الاله الجبل قلنسوة مزينة ايضا بزخارف الحراشف ، ويمسك كذلك في كل يد من يديه غصنا ينتهي بثلاث عقد من الثمر ، حيث انشغل في كل جانب من اللوح ممزة واقفة تقضم الثمار (لوح ٣٣ د) •

ان طريقة بناء الموضوع في اللوحتين اعلاه هي واحدة ففي كليهما يتوسط اله رئيس « وهو بحجم اكبر من غيره » لشخص او هيئات ادمية او حيوانية • كما ان كلتا اللوحتين تعرضان الشخصوس والاشكال الاخرى وهم يواجهون المشاهد • اضافة الى طريقة التجسيم التي اكد عليها النحات وتنفذها بأسلوب المزج بين النحت البارز والمجسم ، وهي الطريقة ذاتها التي سلكها نحات حمورابي في المسلة المشهورة • وبناء على ماتسم توضيحه فان لوح اشور الذي يمثل اله الجبل هو في الاساس من الفترة القديمة للنحت الاشوري ، التي عاصرت الفن البابلي القديم ابان زمن الملك حمورابي •

النحت الاشوري في العصر الوسيط (١٥٠٠ - ٩١١ ق م)

تميز العصر الاشوري الوسيط بتدفق الاقوام الحورية (الخورية او الهورية) على شمال وشمال شرق بلاد الرافدين • وهؤلاء هم من الشعوب الهندو اورية الذين حكموا من قبل اقلية ارستقراطية عرفت بالميتانيين فقد جاء هؤلاء بعد انهيار السيادة الامورية المتمثلة بسلالة حمورابي وذلك في الثلث

الثاني من الالف الثاني قبل الميلاد . فنذ تلك الفترة سيطرت المضامين الفنية الحورية - الميتانية على الاساليب الاشورية في النحت .

لقد لوحظ بدء ظهور تأثير الحوريين على الدولة الاشورية ابان حكم الملك الاشوري اشور نراري الاول (١٥٣٣ - ١٥٠٨ ق م) اذ قبل حكم هذا الملك كانت اشور خاضعة لسيطرة حمورابي وسلالته . وعن اصول الفن الاشوري لفترة القرن الرابع عشر قبل الميلاد جاءتنا بعض اللقى الصغيرة المكتشفة في قبور مدينة اشور ، ومن تلك اللقى ادوات زينة من العاج (لوح ٤٠ هـ ، و) نقشت بمواضيع تضم نساء واشجارا وحيوانات وطيورا نفذت بطريقة التحزير . وهي بلا شك تظهر الحس الفني الواقعي للنحات الاشوري في تلك الفترة كما اكتشفت في اشور بعض القطع العاجية الصغيرة ، وهي هيئة وحدات مسطحة محززة كانت تستعمل في التطعيم (لوح ٤٠ أ) وقد اثمر التنقيب في قبور اشور ايضا عن اكتشاف بعض الجرار الرخامية الصغيرة وهي مزينة من الخارج بنحوت اشورية بارزة او محززة ، احدى تلك الجرار ترينا شجرة الحياة الاشورية تتوسط ثورين واثبين على جسم الجرة (لوح ٤٠ ب) . كما ترينا جرة ثائية هيئة الالهة عشتار بشكل امرأة مجنحة نصفها الاسفل عار (لوح ٤٠ ج ، د) . ان اشكال هذه الجرار تذكرنا بجرار المطور الصغيرة المكتشفة في نسل العمارنة بمصر من زمن اخناتون من القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، وهذه الفترة اتصفت بصلات ثقافية وسياسية وثيقة بين مصر وبلاد الرافدين . وبمجيء اشور ابلط الاول (١٣٦٥ - ١٣٣٠ ق م) تزايدت قوة الاشوريين العسكرية فاحتلوا مكانة الدولة الميتانية في شمال بلاد الرافدين ، واصبحت كذلك دولة اشور ندا لكل من دولة الحثيين ودولة مصر في عهد اخناتون ، ورغم اننا لم نحصل على قطع منحوتة من الفترة التي سبقت اشور ابلط الاول سوى القليل من طبعات الاختام الاسطوانية ، فان فترة الاخير قد اثمرت

وقياسا بطبعات الاختتام كذلك ، عن اتجاه مستقل في نقوش ومواضيع هذه الاختتام وبأسلوب يختلف عن الامثلة الحورية الميتانية . تعاضمت قوة الدولة الاشورية في القرن الثالث عشر ق . م بمجيء ملوك اقواء امثال ادد - نيراري الاول وشلمنصر الاول وتوكولتي - نورتا الاول حكموا ما بين (١٣٠٧ - ١٢٠٨ ق . م) . ورغم العدد القليل من القطع الفنية المنحوتة التي جاءتنا من هذا القرن ، الا اننا وبكل سهولة يمكننا تشخيص الاسلوب الاشوري . ومن الجدير بالذكر ان الملوك الثلاثة انشغلوا بتشييد مباني اشورية مهمة . حيث لا ينفى على البال ان العمارة دائما كانت ولا تزال تستقطب اعمال النحاتين والرسامين كمقرات متممة للبناء هذا بالاضافة الى ان شلمنصر الاول (١٢٧٤ - ١٢٤٥ ق . م) وتوكولتي نورتا الاول (١٢٤٤ - ١٢٠٨ ق . م) قد اسس كل منهما عاصمة جديدة لحكمه ، وهما كالح (نمرود) وكارتوكولتي - نينورتا (تلول المقر) على التوالي . ولاشك فان اقامة عاصمة جديدة امر يستقطب الاعمال الفنية الواسعة في مجال الهندسة والنحت والرسم كما ذكرنا وان بناء مدينة جديدة يقود بالتأكيد الى ابداعات وطفرات فنية لم تعرف من قبل وهذا ما حصل فعلا عند تشييد العواصم الاشورية في الفترات المختلفة .

لقد ولد في هذه الفترة فن قومي مميز للاشوريين له صفاته واسلوبه ومواضيعه . فمن اشور وجدت دكتان من الحجر للعبادة ، كل منهما منحوتة بنحت بارز . فالاولى تصور الملك توكولسي - نورتا الاول في وضعيتين للعبادة واقفا وراكعا امام نصب يرمز الى الاله نسكو اله النور (لوح ٤١ ب) اما الدكة الثانية فقد نحت عليها الملك نفسه واقفا بين بطلين اسطوريين يمسك كل منهما بمود ينتهي براءة دائرية (لوح ٤١ أ) . ففي هذين النحتين البارزين ظهر اسلوب النحت الاشوري المميز بطريقة نحت الشعر بشكل تطفى عليه دوائر حلزونية كما ظهر لنا الالبسة الاشورية وفصاها وكذلك

طريقة نحت الاشخاص سواء بالوضعية الامامية او الجانبية . وهناك كسرة من الحجر من لوح دائري وجدت في اشور عليها مشهد حربي بالنحت البارز من زمن توكولتي - نينورتا الاول ايضا (لوح ٤٢ أ) . فالقسم الاعلى من هذه الكسرة يتألف من موضوع يضم ثلاثة اعداء مندرجن وقد انشغل مقاتل اشوري (ربما الملك) ماسكا شعر رأس احدهم استعدادا لطعنه بخنجره المرفوع الذي يمكن مشاهدة نصله في اعلى اللوح . اما القسم الاسفل فهو مفصول عن الحقل الاعلى بحاشية رفيعة بارزة بقي عليها جزء من موضوع يمثل الملك وهو يتقدم احدى العربات الحربية رافعا باحدى يديه قديحا . كما يرتدي على رأسه التاج الاشوري الاسطواني وقد ظهر القسم الاعلى من رأس سائق العربة على الجزء الايمن من القطعة وهو يرتدي لباس راس شبيه بذلك الذي يرتديه الملك في المقدمة . ويدلنا موضوع هذه الكسرة على ان النحت الاشوري القصصي الذي ساد بعد هذا العصر قد استكمل مراحل عديدة من قواعد اسلوبه وطابعه في القرن الثالث عشر قبل الميلاد .

بعد حكم توكولتي - نينورتا الاول انشغلت اشور بصدد العديد من هجمات الشعوب المهاجرة . فقد غمرت اسيا الصغرى موجات من شعوب البحر مكتسحة المملكة الحثية ، فعل ما يعرف بالفريجيين محلها ، وتأثرت كل من سوريا وفلسطين ومصر من جراء هذه الهجرات ايضا . وفي ذات الوقت بدأت هجرات الاراميين من الجزيرة العربية فسكنوا شمال سوريا كما اتجهوا شرقا نحو القرطاج حتى اهم استولوا على بابل . فانشغل الاشوريون بالحرب في الشمال والغرب ابتداء من القرن الثاني عشر قبل الميلاد وحتى القرن العاشر قبل الميلاد فاستطاعوا ان يحافظوا على اركان دولتهم وان ينهضوا بها وبشكل تدريجي من دولة صغيرة الى دولة كبيرة واخيرا الى امبراطورية . والحقيقة ان الدولة الاشورية منذ ذهاب توكولتي - نينورتا الاول وحتى قبيل مجيء اشور ناصربال الثاني (١٢٠٠ - ٩٠٠ ق م) كانت منشغلة

بشيت اركان استقلالها • الامر الذي جعل ملوكها ينصرفون تماما نحو
تقوية الجيش وبالتالي فافهم لم يتمكنوا من القيام بمشاريع كبرى في البناء
وما يتصل به من نحت ورسم • فلم يتمكن الاراميون من دخول ارض
اشور بل سكنوا في اواسط الفرات وروافده الخابور والبالخ في شمال
سوريا وكذلك سهل انطاكيا • فاسسوا دويلات مدن في كل من كركميش وتل
طيات وتل حلف (كوزانا) وسنجرلي (سمعل) وسكجة كوزو • ورغم قلة
اعمال النحت الاشوري من هذا العصر فقد جاءنا تمثال من البرونز عليه
كتابة مسمارية يعود الى الملك الاشوري اشور دان الاول (١١٧٩ - ١١٣٤
ق.م) (لوح ٥٠ ز) • والتتمثال فاقد الراس واليدين ويتصف بالتحافة
اذ يرتدي الملك ثوبا ضيقا وحزاما ثبت فيه شريطان ينفرجان نحو الكتفين •
كما ويظهر في هذا التمثال حدود قطعة الشال التي يلبسها الملك وتتدلى
اسفل الحزام وهي بحاشية ذات اهداب •

ومن نهاية القرن الثاني عشر قبل الميلاد وبداية القرن الحادي عشر قبل
الميلاد لدينا منحوتة للملك تكلتايلاصر الاول (١١١٥ - ١٠٧٧ ق.م)
نحتت على كتف جبل عند منابع نهر دجلة (لوح ٤٢ ب) • وهي تصور
هذا الملك بلباسه الرسمي يرتدي التاج الاشوري الاسطواني ويحمل يده
اليسرى صولجانا اما يده اليمنى فهي مرفوعة بحيث الاشارة • ووضع
الملك في هذه المنحوتة مشاهة الى وضعيات عدد من الشخصيات الملكية
الاشورية والتي نشاهدتها على مسلات عديدة لفترات اشورية لاحقة •

ومن القرن الحادي عشر قبل الميلاد لدينا تمثال من الحجر لجذع امراة
اشورية عارية (عشتار ؟) وهو من التماثيل القريبة في النحت الاشوري اذ
لولا الكتابة عليه التي تؤرخ بزمان الملك آشور - يل كالا (١٠٧٤ - ١٠٥٧
ق.م) لما امكن ادراجه ضمن المنحوتات الاشورية (لوح ٥٠ ط) • والى
اشور يل - كالا او ابيه تكلتايلاصر الاول نسب ما يعرف بالمسلة

المكسورة المنحوتة بالجرايت ، وقمة هذه المسلة مكونة من ثلاثة مدرجات • وتضم في احدى وجوها الاربعة موضوعا بالنحت البارز يظهر فيه عاهل آشوري يقف امامه اربعة من الامراء الاجانب لتقديم الطاعة (لوح ٤٥ ج •) وفي القسم الاعلى من هذا الموضوع رموز للالهة الاشورية اذ يخرج من رمز الاله اشور المصور هيئة قرص مجنح اثنان من الايدي احدهما تمسك بقوس والاخرى مفتوحة باتجاه الماهل الاشوري • وقد نفذ النحات الاشوري الشخص في هذا الموضوع بشيء من التجسيم ، كما وقد اظهر جسم الماهل الاشوري بحجم اكبر من الاجسام الاخرى • ورغم محدودية الموضوع في هذه المسلة فان النحت البارز فيها يعتبر من اولى المحاولات الاشورية التي ادت الى انجاز المسلات ذات المواضيع القصصية المختلفة والمنفذة هيئة حقول بالنحت البارز •

لقد تحقق انجاز نحوت بارزة قصصية تصور الحياة الاشورية في السلم والحرب وكذلك حياة الملك الاشوري على ما يعرف بالمسلة البيضاء المكتشفة في تل قوينجق بينوى في منتصف القرن الماضي (لوح ١٤٤ أ - ب) • وهذه المسلة عبارة عن كتلة مستطيلة من حجر الكلس يبلغ ارتفاعها ٢٫٩٠ م وهي متدرجة عند القمة • ان مواضيع هذه القطعة المنفذة بشكل حقول متعاقبة بالنحت البارز تدور حول جسم المسلة فهي تشكل اثنى الدراسات في مضمار الفن للعصر الاشوري الوسيط رغم ان النحات لم يكتسح بانجاز هدامها بشكل من الاتقان • لقد اختلف الباحثون في موضوع زمن هذه المسلة فالنص الكتابي عليها يذكر اسم الملك الاشوري اشور ناصر بال الا انه لم يحدد ايا منهم فهو اشور ناصر بال الاول ام الثاني • غير ان تفاصيل المواضيع وشكل الالبسة والعربات والاناس والاشجار والحيوانات وسائر الطروحات الاخرى فيها كطريقة الانجاز وترتيب العرادث المنصورة يجعلها بالتأكيد من زمن الملك اشور ناصر بال الاول الذي حكم سنة

(١٠٥٠ - ١٠٣٠ ق م) وليس الثاني الذي حكم في سنة (٨٨٤ - ٨٥٨ ق م) .

النحت الاشوري في العصر الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق م) .

النحت البارز من زمن توكولتي - نودتا الثاني حتى شيلمنصر الثالث (٨٩١ - ٨٢٤ ق م) .

ان المنحوتات التي تزين القصور والمعابد الاشورية من القرن التاسع قبل الميلاد الى القرن السابع قبل الميلاد تشكل اهمية كبيرة في دراسة فن النحت لحضارة بلاد وادي الرافدين . فمنذ زمن اشور ناصربال الثاني (٨٨٤ - ٨٥٨ ق م) ابتداء عصر جديد في اشور لم يسبق له مثيل من حيث الفتوحات وكذلك من حيث تقدم بلاد اشور في جميع المجالات ومنها مجال فن النحت .

فاول ما يسترعي الانتباه هو القصر الشمالي الغربي في كالح (نمرود) الذي ابتداء بتشييده اشور ناصربال الثاني في السنة السادسة من حكمه . ومدينة كالح هي احدى العواصم الاشورية اسمها شيلمنصر الاول (١٢٧٤ - ١٢٤٥ ق م) وقد اتخذها اشور ناصربال الثاني عاصمة لامبراطوريته المتعاطمة الشأن . وتعرف اطلالها اليوم بـ (نمرود) على بعد ٣٥ كيلو مترا من جنوب الموصل في الجهة الشرقية من نهر دجلة . وهذا القصر هو اول القصور الاشورية التي زينت جدرانها بالواح منحوتة بالنحت البارز . وزينت كذلك مداخله بالمخلوقات الحارسة المركبة .

ولعل من المفيد الاشارة الى ان فكرة تزيين الجدران في العراق القديم قد اخذت اشكالا مختلفة بتعاقب العصور . فمن تل العقير لدينا صور مرسومة على الجدران (٣١٠٠ ق م) وفي الوركاء زينت جدران المعابد (٣٣٠٠ ق م) بجميع من المخاريط الفخارية ذات الرؤوس الملونة

والزينة بهيئة نماذج تزيينية هندسية . وفي الوركاء ايضا من العهد الكشي (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) لدينا معبد زيت و واجهاته من الاسفل بحاشية من الطابوق المقولب بترينيات ناتئة . كما ان فكرة تزيين مداخل المعابد والقصور بحيوانات حارسة هي ايضا استنباط عراقي قديم شاهدنا امثلة له في تل حرم وماري من العصر البابلي القديم . هذا بالاضافة الى ان اشكالا من الحيوانات المركبة الصغيرة الحجم قد ظهرت ايضا في الفن العراقي القديم . ومن ذلك امثلة ذكرناها عند الكلام عن الفن السومري الحديث (لرح ٢٥ ط) .

ان هذه الامثلة قد اثرت في فن العديد من الشعوب التي كانت تقطن شمال سوريا والافاضول وشمال بلاد الرافدين كالحوريين والميتانيين والحثيين والاراميين ولعل هذه الشعوب اخذت هذه الافكار ابان امتداد الحضارة البابلية الى ربوعها في الالف الثاني قبل الميلاد . فمنذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد تطورت هذه الافكار المعمارية التحتية عند الحثيين . فنشاهد في مدينة الجاهيوك منحوتات حجرية بهيئة مخلوقات مركبة تحرس مداخل القصر . وكذلك نرى لأول مرة اواحا حجرية منحوتة بجانب هذه المخلوقات وهي ذات مواضع مختلفة (لوح ٤٣ أ) .

وفي القرن الثالث عشر قبل الميلاد زين الاشوريون جدران قصورهم بالرسوم الملونة وامثلة من هذا النوع وجدت في مدينة كار - توكولتي - نورتا ، وهي العاصمة التي شيدها الملك توكولتي - نورتا الاول عبر نهر دجلة قبالة مدينة اشور . وهذه الرسوم تضم عناصر مختلفة كشجرة الحياة والمناظر المتقابل ومخلوقات مركبة (لوح ٤٩ هـ) . كما وقد زين الاشوريون جدران قصورهم بالطابوق المزجج الملون والزين برسوم آدمية وحيوانية ذات محتوى قصصي وذلك قبل زمن اشور ناصربال الثاني . فمن

زمن ابيه توكولتي نورتا الثاني (٨٩٠ - ٨٨٤ ق م) عثر على مثل هذا الطابوق في آشور (لوح ٤٩ أ ، ب) وكذلك في نينوى .

ان ظهور تماثيل المخلوقات الحارسة المركبة في المداخل وكذلك الالواح الجدارية ذات المواضيع القصصية في قصر اشور ناصربال الثاني لاول مرة في بلاد اشور وهذا الاستعمال الكثيف امر يسترعي الانتباه والتأمل . فنحن نعرف كذلك ان اشور ناصربال الثاني قد اقام مدينة اشورية على الخابور تعرف باسم شادي - كاني (عربان) واستعمل في مبانيها منحوتات لحيوانات حارسة والواحا حجرية جدارية بمواضيع قصصية . غير ان التنقيبات لم تتناول هذا الموقع بشكلها العلمي ، فمعلوماتنا مقتصرة على حفريات غير علمية اقيمت في القرن الماضي . وهذه القرنة لا بد ان يكون استعمال هذه المنحوتات في قصر اشور ناصربال الثاني في كالح قد جاء بنتيجة تأثيرات بنائية ارامية دخلت بلاد اشور من جهة اواسط الفرات . فهذا والد اشور ناصربال الثاني ، توكولتي - نورتا الثاني قد اقام في مدينة طرفه (تل اشارة) على الفرات في سوريا نصب من حجر البازلت نقشته عليه كتابة مسمارية اشورية (لوح ٥٩ ج ، د) . والشخص على هذا النصب لا بد انها انجزت من قبل نحات ارامي محلي وليس آشوريا ، ويمكن تأمل ذلك على صورة الاله ادد الذي يقتل الثعبان وهو رمز يدل على انتصار توكولتي - نورتا الثاني على دولة لاقى الارامية في منطقة الفرات الاوسط .

لقد استمر الاراميون حتى اوائل حكم اشور ناصربال الثاني يضغطون على الدولة الاشورية . وقد استطاع هذا العاهل في النهاية ان يقوم بنوطينهم على حدود الامبراطورية الاشورية الغربية . كما تشبه النصوص الاشورية الى استخدام الاراميين كقوة عاملة في بناء الناصبة كالح ابان حكم اسور

ناصربال الثاني . فقد جاء ذكرهم انهم يكونون وحدة خاصة ضمن اتحاد شعوب الامبراطورية الاشورية . فمن هذا المنطلق لا نستغرب ان يكون من بين العاملين في تشيد قصره الشمالي الغربي في كالح عمال اراميون اشتغلوا في قطع احجار المرمر وثبيتها في الاماكن المطلوبة استعدادا لنحتها من قبل النحاتين الاشوريين . فالاراميون مارسوا هذا العمل في قصورهم التي شيدت في مدنها بشمال سوريا والتي سبقت في ازمنتها بنحو قرن من الزمن قصر اشور ناصربال الثاني في كالح . ومن تلك المدن كركميش وتل حلف (كوزانا) . لابد من الاشارة الى ان الالواح الجدارية في القصور الارامية وحتى الحثية هي عبارة عن قطع مهندمة من الحجر تعتبر جزء لا يتجزأ من بناء وتكوين الجدار . بل ان الجدار كان يشيد عليها ، فهي بمثابة قاعدة او مصطبة سفلى للجدار . اما سطوحها الخارجية فقد نحتت بمواضع قصصية هذت بالنحت البارز وهذا الامر ينطبق ايضا على التماثيل للحيوانات العارسة في المداخل . اما الالواح الاشورية فهي بالاضافة الى كونها مادة لسرد تفاصيل الحياة الاشورية في حالة السلم والحرب ، تعتبر ايضا بمثابة اغلفة خارجية تحمي الاجزاء السفلى من جدران اللين الهشة التي تؤلف مرافق القصر الاشوري ، فهذه الالواح لا تنفذ الى قلب الجدار .

واذا عدنا الى قصر اشور ناصربال الثاني في كالح فاننا نجد ان هذه الالواح تغلف الجدران الى ارتفاع سبعة اقدام ، اما عرضها فهو اقل من ارتفاعها . وقد اظهرت التنقيبات في هذا القصر ان تلك الالواح قد احكم تثبيتها في اماكنها قبل استلامها من قبل النحات الاشوري لنحتها . اما المسافة بين نهايات هذه الالواح من الاعلى وسقف القاعة فقد زينت على ما يبدو برسوم ملونة على الجدار . فقد كشفت التنقيبات عن اجزاء من هذه الرسوم وهي ساقطة على ارضية القاعة . اما الالواح الحجرية فهي اضافة الى كونها منحوتة بالنحت البارز الواطئ فهي ايضا كانت ملونة ،

حيث استخدم اللون الاسود للشعر والاحمر الفاتح للوجوه البشرية والايض
لياض العين وكذلك الاسود للحديقة .

وفي زمن الملك شلنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق م) لم يشغل
النحات الاشوري بنحت الالواح التي تزين جدران القصور ، ولعله في ذلك
كانت لديه الاعداد الكافية منها ورثها في قصور ابيه اشور ناصربال الثاني .
لقد خلد شلنصر الثالث مآثره الحرية على حقول صغيرة الحجم ممثلة
باشربة من صفائح البرونز كانت تزين بوابات من الخشب عثر على امثلة
منها في بلوات قرب كالح (لوح ٥٥) . ومواضيع مثل هذه الحقول
نشاهدها على منصة عرشه المصنوعة من الحجر والتي وجدت في حصنه الكبير
في كالح (لوح ٥٦ د) . او على مسلة المعروفة بالمسلة السوداء (لوح
٥٣ ب) . وهذه النماذج من القطع الفنية المنفذة بالنحت البارز تشكل مادة
مهمة في دراسة الحياة الاشورية وحياة الاقوام المجاورة التي عاصرت هذه
الفترة .

فعلى مقدمة منصة العرش لشلنصر الثالث هناك موضوع مميز له
اهميته الكبيرة من الناحية الفنية والتاريخية . فقد ظهر الملك الاشوري
بكامل عدته الحرية وهو يصافح الملك البابلي مردوك - زاکر - شمي الذي
صور وهو يرتدي زيا بابليا (لوح ٥٦ هـ) . اما بقية المواضيع على هذه
المنصة فتشمل دافعي الجزية الممثلين باعداد من الغبراء وهم يحملون الهدايا
المختلفة بما في ذلك انياب الفيلة التي كانت تستعمل في صناعة زخارف وتزيينات
الاثاث عند الاشوريين . ومثل هذا الموضوع يظهر ايضا على المسلة
السوداء . كما تعرض المسلة السوداء كذلك موضوع تقديم هدايا مكونة
من فيلة وجمال ذات سنامين . وتعرض الواح بلوات البرونزية الملك شلنصر
الثالث وهو يقاتل الاعداء شأنه شأن احد المقاتلين في صنف العربات الحرية .
وتعتبر العربة الاشورية من الاسلحة المهمة في الجيش الاشوري ، فهي

تستخدم كملاح لاقتحام صفوف العدو • والعربات الحربية من زمن اشور ناصربال الثاني (لوح ٥٨ د) وابنه شلمنصر الثالث (لوح ٥٥) خفيفة وصغيرة مقارنة بالعربات من زمن سرجون الثاني واحفاده (لوح ٥٧ أ) و (لوح ٦٢ ب) • فقد اصبحت منذ زمن الاخير تضم اربعة مقاتلين بعد ان كانت تضم ثلاثة في الادوار السابقة • كما ان عجلاتها اصبحت كبيرة الحجم • والعربات الاشورية الحربية تسحب باربعة خيول الا ان النحات اختزل هذا المدد في لوحته لغايات فنية • وهناك فعاليات اخرى تشاهد على هذه اللوح كالصيد اضافة الى المواضيع الدينية والاحتفالات الرسمية • ويظهر على اللوح النحت البارز لاشور ناصربال الثاني ايضا مخلوقات اسطورية مجنحة • فهي تارة بهيئة انسان اعتيادي يرتدي لباس رأس مزود بقرون (لوح ٤٩ أ - ب) وتارة اخرى برأس نسر (لوح ٤٨ ج) • وكلا النوعين يظهران وهما منشغلان بفعاليات دينية تترن بشخص الملك او شجرة الحياة الاشورية او المخلوقات الحارسة (لوح ٤٨ أ ج و لوح ٤٩ أ - د) • فهما يحملان باحدى ايديهما دلوا لحفظ الماء المقدس وبالاخرى مايشبه ثمر الصنوبر الذي هو بمثابة فرشاة تنمس بالماء المقدس لتعطير وتطيب الملك او شجرة الحياة وطرد الارواح الشريرة • كما تعرض هذه اللوح مواكب من حاملي الهدايا والجزية من القرباء ومن بينهم قمراد انشغل بحمل القروء على كتفه بينما يقود اخر امامه (لوح ٤٢ ج) • لقد انجز النحت البارز في الواح قصر اشور ناصربال الثاني بكال بحسب مواضيع تصور الملك او حاشيته او تلك الشخصوس المركبة ذات المضامين الدينية وهي تغطي وجه اللوح من الاعلى الى الاسفل (لوح ٤٩ أ - د) كما ان هناك الواح قسمت الى حقلين للنحت البارز ، كل حقل بارقاع ثلاثة اقدام تقريبا ويفصل بين الحقل حاشية بارزة بعرض قدم واحد تقريبا نقشت عليها كتابات مسمارية ملكية (لوح ٤٨ ب) وتتنوع مواضيع هذه اللوحات لتشمل شتى الفعاليات ، ابرزها تلك التي تمثل الملك في الحرب (لوح ٥٨ د)

او الاحتفال (لوح ٤٩ ب) او الصيد (لوح ١٦٥) . وقد تكرر العديد من المواضيع والاشخاص فيها ولا بد في ذلك قصد متعمد مرتبط باستمرار الحياة وديومتها عند الشعب الاشوري . فالمواضيع عبارة عن تسجيل لانجازات الملك وهو الرئيس الاعلى الديني والدنيوي للامبراطورية الاشورية . وهذه الانجازات بالتالي هي انتجازات الدولة خاصة في مجال الحملات العسكرية السنوية في الاقاليم المختلفة . ومواضيع هذه اللوحات بمثابة واجهة اعلامية مباشرة يشاهد عليها الزائر قوة وعظمة البناء المتين للقطعات الاشورية الحربية المثلة بصنوف عربات القتال وفرق المشاة والخيالة وآلات الحصار (لوح ٥٧ ج) كما ويظهر الاله اشور وهو يعلو المواكب الملكية (لوح ٤٦ ب . لوح ٤٩ ب) يصوب قوسه نحو الاعداء . اذ صور وهو يخرج من قرص الشمس الممتلئ بهيئة رجل يرتدي تاج الالهة المقرن ، مباركا الانتصارات الملكية في المعارك . ويظهر الملك شلمنصر الثالث في احد حقول المسلة السوداء وهو يتسلم بوادر الطاعة من بعض مسبيي القتن في زمنه ، فقد ظهر في احد الحقول مشهد يمثل ياهو بن عمري اليهودي وهو يقبل الارض من بين اقدام شلمنصر الثالث (لوح ٥٣ ج) .

النحت البارز من زمن شمسي ادد الخامس

حتى بداية زمن تجلاتليزور الثالث (٨٢٤ - ٧٤٥ ق م) .

تميزت الفترة الزمنية الواقعة بين حكم شمسي ادد الخامس (٨٢٣ - ٨١١ ق م) بن شلمنصر الثالث وبداية حكم تجلاتليزور الثالث (٧٤٥ - ٧٢٧ ق م) بتساؤل الموارد المالية للدولة الاشورية مما نتج عن ذلك قلة الانجازات العمرية والنحتية . فليس هناك منحوتات ترين الجدران ، بل وصلتنا بعض المسلات التقليدية وهي مستطيلة الشكل منحنية من الاعلى عليها صورة الملك وكتابات ملكية توثق بعض الحوادث المهمة التي حدثت ابان زمن الملك صاحب المسلة . وللملك شمسي ادد الخامس مسلة من هذا

النوع ظهر فيها وهو يشير بأحدى يديه نحو رموز الالهة الاشورية ، اشور وعشتار وسن وانو وادد وسييتي وربما نركال او فابو (لوح ٤٥ أ) . والملاحظ على لباس هذا الملك انه يلبس شريطين متقاطعين على صدره كما يرتدي دلالة بشكل الصليب . وله لحية مفروقة من الوسط وهذه المميزات الثلاث لا تظهر على الملوك الاشوريين الاخرين . وهناك مسلة من هذا النوع عثر عليها في تل الرماح بمحافظة نينوى تمثل الملك ادد - نراري الثالث (٧٨٣-٨١٠ ق م) (لوح ١٥٠) . وقد وجدت بقربها اربع قطع لرؤوس اسود من الحجر يخرج من افواهما نصول خناجر (لوح ٥٠ ب) .

والى هذه الفترة يعود لوح رقيق من العاج دقيق الصنع ، عليه نحت بارز بحقلين لموضوع حربي (لوح ٦٠ أ) ويحاكي موضوع هذا اللوح العاجي مواضيع الألواح الحجرية القصصية اذ يظهر فيه مشهد لمربات وافراد من الجيش الاشوري . وتشير الملامح الفنية الموجودة على العربة وكذلك الالبسة وتصنيف الشعر في هذا اللوح الى هذه الفترة من عمر الدولة الاشورية .

النحت البارز في زمن تجلاتليز الثالث وسرجون الثاني (٧٤٥ - ٧٠٥ ق م) .

لقد تميز حكم تكلتا بلاصر الثالث بالفتوحات وازدياد شأن الامبراطورية الاشورية في جميع المجالات بعد الركود السياسي والعسكري الذي اصابها في فترة حكم الملوك الذين سبقوه . ففي زمنه اتخذت سياسة اشورية جديدة تتلخص بان تحكم جميع الاقاليم التابعة لاشور من قبل حكام آشوريين يحكمون بصورة مباشرة ، بعد ان كانت تلك الاقاليم تحكم من قبل حكام محليين يدفعون الجزية لاشور . فلقد شرع هذا العاهل في تطبيق هذه السياسة واكمل انجازها خلفاؤه . فنرى شيلمنصر الخامس (٧٢٦ - ٧٢٢ ق م) وقد انشغل بحصار مدينة السامرة اليهودية في فلسطين

حيث اكمل انجاز فتحها سرجون الثاني (٧٢١ - ٧٠٥ ق ٠) عند مطلع تسلمه السلطة . كما اكمل الاخير فتح العديد من المدن في سوريا وفلسطين فاصبحت جميع الاقاليم التابعة للاشوريين بما في ذلك سوريا وشمالها خاضعة لتأثير حضاري اشوري مباشر . واكثر من ذلك فقد انشأ تجلاتيلزر الثالث في حينه مدنا اشورية في كل من اربل (خداتو) وتل احمر (تل بارسب) بشمال سوريا مقيما فيها قصورا اشورية زينت بالمنحوتات البارزة والحيوانات الحارسة . كما اقام قصرا له على طراز بيت حلائي وهو اسلوب بنائي معروف بشمال سوريا . هذا بالإضافة الى قصره المعروف بالقصر المركزي الذي شيده في كالح .

لقد تميزت الألواح المنحوتة بالنحت البارز من زمن تجلاتيلزر الثالث والتي اكتشفت في قصره المركزي بكالح بانها ذات مواضيع قصصية . وهذه المنحوتات وان ينقصها التقنية الفنية التي عرفت على الواح اشور ناصر بال الثاني الا انها انجزت بشيء من الوضوح والتناسق والبساطة والجرأة ، فهي ترينا مواضيع الحرب المختلفة كمحاصرة المدن واستلام الغنائم والاسلاب (لوح ٤٢ د . لوح ٦١ ب) وتقديم الطاعة من قبل الحكام المهزومين (لوح ٥٧ ب) . كما ويظهر على احد الألواح الملك نفسه راكبا عربته الحربية واقفا احدى يديه للتحية (لوح ٤٢ د) . ونحات تكللا ثبلاصر الثالث قد ابتكر طريقة جديدة في معالجة المشاهد المتعاقبة في اللوح الواحد . فهو وان سلك طريقة اشغال اللوح باكملة بصورة الاشخاص او تقسيمه الى حقلين ، نراه في بعض الألواح يصور الاشخاص والعربات والاشجار والمباني بان جعلها متعاقبة عند رؤيتها من قبل المشاهد (لوح ٦١ ب) . وهذه المعالجة قصد النحات بها ابتعاد اشكال هذه المصورات عن بعضها من حيث المسافة وهو احساس بعلم المنظور الذي عالجه النحات الاشوري في اكثر من مناسبة . وترينا الواح هذا الملك ايضا مخلوقا مركبا

برأس انسان يرتدي تاجا مزينا من الاعلى بصف من الريش (لوح ٥١ ج)
وهي ميزة ظهرت أول مرة على تيجان الالهة في عهد الاحتلال الكشي كما
ذكرنا سابقا .

وفي زمن سرجون الثاني (٧٢٢ - ٧٠٥ ق م) شيدت عاصمة جديدة
للإمبراطورية الآشورية عرفت باسم دور شروكين (خرسباد) وتقع على
بعد ٢٥ كيلومترا شمال مدينة نينوى . وقد زينت قصور ومعابد
هذه المدينة بالواح شملت مواضيع قصصية مختلفة . وهذه اللوحات
تتميز بنحتها البارز الذي تتباين فيه السطوح المتعلقة بالتفاصيل الادمية
التي تشمل الايدي والارجل والوجوه . فقد نفذت بشكل نحت بارز
مجسم (لوح ٤٥ د . لوح ٥٣ أ . لوح ٦٢ أ) . وهي صفة لم يسلكها
النحات الآشوري قبل سرجون الثاني . ان اسلوب النحت البارز المجسم
كما بينا سابقا هو طريقة النحات البابلي على مر العصور . فهي تظهر
على النحت البارز في مسلة حمورابي (لوح ٣٢ أ) . واستمرت مستحبة في
الازمنة اللاحقة كما هو واضح على احد اللوحات من زمن مردوخ - ابلي -
ايدنا الخصم التقليدي لسرجون الثاني (لوح ١٣٨ أ) . وعلى هذا الاساس فان
الواح دور شروكين تضم في طريقة نحتها تأثيرات بابلية واضحة . وظاهرة
التجسيم في الواح دور شروكين تظهر اكثر وضوحا على قامات الاشخاص
الاسطوريين الذين نشاهدهم وهم يقفون خلف الثيران المجنحة التي
تحرس مداخل القصور والمعابد في تلك المدينة (لوح ٥٢ ج) .

النحت البارز في زمن سنحاريب واسرحدون

واشور بانيبال (٧٥٠ - ٦٢٩ ق م) .

زودنا قصر سنحاريب في نينوى المعروف بالقصر الجنوبي الغربي
باعداد غير قليلة من اللوحات المنحوتة بالنحت البارز . فأول ما يسترعي
انتباهنا في تطور هذا النحت لهذه الفترة هو ان الحقول الافقية اصبحت

تقسم اللوح الى اكثر من حقلين ، بل الى ثلاثة حقول ، وغالبا ما نشاهد الحوادث المصورة وقد عززت بكتابات مسمارية تظهر عادة في القسم الاعلى من المشهد . وقد حصرت مواضيع المنحوتات في قصر سنحاريب بعدد معين من القاعات والغرف ، كما لو كان تصميم القصر قد خطط مسبقا لعرض هذه اللوحات . لقد صورت اعمال الملك وفعاليات الوقائع التاريخية المختلفة بشكل تغطي عليه المسحة الواقعية والاحساس بالطبيعة ومناظرها المختلفة (لوح ٥٧ أ . لوح ٦٠ ب) ولتحقيق هذا الاتجاه فان النحات الاشوري منذ زمن سنحاريب ثم يعد يكثر كثيرا باسلوب تقسيم اللوح الى حقول افقية بل نراه وقد غطي وجه اللوح بأكمله بمشهد واحد ويكتفي بمفردات تفصيلية قصصية تشمل الاشخاص والنبات وسائر المصورات الاخرى . وخير مثال على ذلك موضوع نقل كتل الحجر للثيران المجنحة (لوح ٦٠ ج) . لقد صور نحات سنحاريب العديد من مجاميع الاسرى في هذا المشهد بشكل صفوف متعاقبة احدها فوق الاخر وقد وضع كذلك كيفية استخدام المدد والمعدات المستعملة في هذه العملية ، كما اظهر هذا الموضوع من الاعلى بحقل واحد من الاشجار والتلال (لوح ٦٠ ج) . وروحية هذه المعالجة هي نفسها في السواح سقوط مدينة لاخلو اليهودية في فلسطين (تل الدوير جنوب القدس) والتي استسلمت لبيوزر . سنحاريب بعد عصيانها (لوح ٥٨ أ) . لقد فتح نحات سنحاريب وجه اللوح بأكمله لموضوع سقوط لاخلو مصورا جميع الحوادث التي حصلت عند حصار تلك المدينة . فقد عبر عن الارض الوعرة التي تقع عليها هذه المدينة بزخرفة مكررة تغطي سطح اللوح وهي بيئة حراشف السك وهو مصطلح النحات العراقي القديم للارض الوعرة والجبل حسبما بينا سابقا . وقد ادخل موضوع الاشجار كمادة ملازمة لتلك الارض كاشجار الكروم والزيتون (لوح ٥٨ أ ، ج) . ونشاهد اسوار وابراج المدينة في اعلى اللوح وقد امتلأت بالمدافعين ، بينما راحت قطعات الجيش الاشوري تزحف عليها

بالات الحصار التي يخرج منها ذراع هيئة السهم لتخرب تلك الابراج • كما ويشاهد مختلف صنوف الجيش الاشوري وهي تتقدم نحو الاسوار لاقتحامها واسفل هذا التكوين يشاهد الملك سنحاريب وقد جلس على عرشه يحيط به ضباط اركانه ، من بينهم (التارتان) وهو بمثابة رئيس اركان الجيش مع مجموعة من كبار الضباط استعدادا لمرض الاسرى اليهود الذين اخنوا يقبلون الارض متضرعين يطلبون النجاة (لوح ٥٨ ب) • وفي المشهد تفاصيل كثيرة منها خروج اهالي لاخلض بعجلاتهم وحيواناتهم واثاثهم بينما انشغلت مجاميع من الجنود الاشوريين بنقل الغنائم (لوح ٥٨ ج) • وفي الواح سحق المتمردين في الاهوار نرى اسلوب الحقول الافقية مستعملا جنب الى جنب مع طريقة المشهد المفتوح الذي يشمل اللوح بأكمله (لوح ٦٠ ب) • هنا نرى مياه الهور المثلثة بالخطوط المتوجسة تكتنفها نباتات القصب وتسيح فيها الاسماك • ويشاهد كذلك الجنود الاشوريون وهم يطاردون المتمردين الذين صوروا وهم يهربون بأكلاك مصنوعة من حزم القصب • كما ان النحات الاشوري لم ينس تصوير عوائل المتمردين وقد اختبأوا داخل الاحراش قابعين فوق حزم مشدودة من القصب •

ويعتبر سنحاريب من الزعماء القليلين في التاريخ الذين انشغلوا اضافة الى الفتوحات الحربية بحبهم الكبير للمشاريع الكبرى في الري • نتيجة لانخفاض مناسيب نهر دجلة وعدم جدواها في ارواء نينوى قام بمشروع اروائي مدروس لجلب المياه العذبة اليها من منابع نهر الكومل في قرية بافيان قرب مدينة عين سفني في قضاء الشيخان على بعد ٦٠ كيلومترا شمال غربي نينوى • وقد خلد مآثره هذه بمنحوتات جبلية تقع في صدر هذا المشروع • اكبرها تلك التي ترتفع بمقدار ١٦ مترا (لوح ٥٩ ب) • وهذه المنحوتة تصور سنحاريب بوضعيتين يواجه فيها الالهة الاشورية الكبرى

التي صورت وهي تقف فوق مخلوقات مركبة ذات مدنول ديني . كما اقام هناك هيكل كبيراً تظهر بعض اجزائه عند هبوط مياه الكومل في فصل الصيف . وهذا الهيكل يضم اله اشورية وثيراً مجنحة . ومثل هذه المنحوتات توجد على سفح جبل في موقع معلثايا قرب قرية فايدة على بعد ٥٠ كيلو متر شمال الموصل (لوح ٥٤ ج) ، حيث اسس سنحاريب مشروعاً ثانياً لارواء نينوى . وهذا المشروع يتألف من قناة تأخذ الماء من موقع بندي - وايا قرب القوش وتوصله الى نينوى ايضا .

وقبل ان نتقل الى المنحوتات البارزة من زمن اشور بانينال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق م) لابد ان نذكر ان معلوماتنا عن النحت من زمن ابيه اسرحلون (٦٨٠ - ٦٦٩ ق م) قليلة وقادرة وذلك بسبب عدم قيام حفريات جديدة في قصره بتل النبي يونس بنينوى والقصر الجنوبي الغربي في كالح (نمرود) . ومع ذلك فلدينا مسلة وجدت في مدينة سنجري (سمل) بشمال سورية (لوح ٤٥ ب) صور فيها واقفاً مشيراً بالحدى يديه نحو رموز الالهة الاشورية بينما حمل باليد الاخرى صولجاناً في الوقت الذي يمسك بنفس اليد ايضا جبلاً ينساب الى اسفل مثبتاً بضمي عدوين من اعدائه المتهورين . والشيء الواضح على هذه المسلة هو كبر حجم الملك قياًما بحجم اعدائه وهذا ما تقصد النحات في تأكيده اذ اراد ان يبين هيبة الملك وسطوته تجاه اخذال عدويه .

وفي زمن اشور بانينال تطور النحت البارز بشكل اكثر من ايام جده سنحاريب . فمال النحات اكثر نحو الطبيعة والتعبير الواقعي ، فقد عرف نحات اشور بانينال الدقة في التعبير وتعلم اكثر عن دقائق وتفاصيل تخص جسم الانسان والحيوان وحتى النباتات . واكثر من ذلك فقد تحسس الفنان في عهد اشور بانينال اكثر من اسلافه بموضوع علم الابعاد (المنظور) فتراه على سبيل المثال يعالج ذلك في لوحته ، اذ اعطى احجاماً مختلفة متدرجة

من حيث الكبر لصفوف من الاشجار في حديقة ملكية اشورية (لوح ٦١ أ) -
والنحات في هذه الفترة استخدم ايضا طريقة تقسيم اللوح الى عدة حقول افقية من المشاهد تصل الى اربعة حقول احيانا (لوح ٦٢ ب) بعد ان كانت
ثلاثة في زمن سنحاريب . كما نراه يترك هذا الاسلوب في السواح معينة .
ليشغل اللوح بموضوع واحد . فعلى السواح الحملة الحربية على بلاد عيلام .
صير النحات الاشوري سطح اللوح بأكمله ، كما فعل نحات سنحاريب .
مشغولا من الاسفل الى الاعلى بحشود الاشتباك القتالي بين الاشوريين
والميلاميين في المعركة الفاصلة التي انتصر فيها اشوربانيال انتصارا حاسما
على الميلاميين وملكهم تيومان (لوح ٦٣ أ) . لقد دارت رحى هذه المعركة
التاريخية على ضفاف نهر الكرخة في منطقة سوسة (الشوش) التي تعتبر
امتداداً لأراضي بلاد الرافدين من الناحية الجغرافية والتاريخية والحضارية .
ان مقدرة النحات الاشوري في هذه اللوح تظهر التمييز الملحني بكل معناه .
فقد عبر النحات بشكل موفق ومؤثر عن حركات وتمايز البؤس والخضوع
لأفراد الجيش العيلامي بعد وقوع افراده في الاسر أو موتهم . فبينما انشغل
الجيشان الاشوري والميلامي في القتال نرى النحات وقد ركز على تفاصيل
دقيقة داخل اوار القتال . اذ صور تيومان ملك عيلام مع ابنه صاحباً سهمه
لاخر مرة بينما اصيب ابنه بسهم اشوري في بطنه (لوح ٦٣ أ القسم الايمن) .
وفي تفصيل اخر نرى تيومان وقد اثقل بضربة دبوس على رأسه وجهت
اليه من قبل مقاتل اشوري فظهر تأثير الضربة على وجه هذا العدو (لوح
٦٣ ب) . ان معالجة العشد والتلاحم الكبير في تصوير هذه المعركة التي
ظهرت اول مرة في زمن اشوربانيال يذكرنا بالمنحوتات المصرية التي تصور
مواضيع المعارك الطاحنة في مدينة هابو وابو سنبل من زمن رمسيس الثالث .
فأغلب الظن ان اشوربانيال قد اصطحب معه في حملته على مصر نحاتين
اشوريين شاهدوا هناك بشكل مباشر تلك اللوحات وتأثروا بتكوينات

مواضيعها الملحمية المزدهجة ، فظهر ذلك على الواح في معركة نهر الكرخة ضد العيلاميين . لقد توج اشور بانبيال انتصاراته على بلاد عيلام ودحره تيومان الذي جلب رأسه الى آشور كما هو مصور على لوح مشهور من فينوى (لوح ٦٤ أ) . فعلى هذا اللوح صور الملك اشور بانبيال وزوجته آشور - شرث جالسين على الارائك الوثيرة تحت ظلال اغصان الكروم وعزف الموسيقيين احتفالا بهذه المناسبة .

لقد ارتقى النحت البارز الاشوري في زمن اشور بانبيال قفزة في مواضيع الصيد واشهرها الواح صيد الاسود المكتشفة في فينوى (لوح ٦٤ ب) . ففي هذا الموضوع استفاد النحات ايضا من كامل وجه اللوح ليعطي مشاهد مستمرة لعملية الصيد ، فظهر الاسود وهي بوضعيات مؤثرة متنوعة . فبعض الاسود صورت وهي تهاجم العربة الملكية واخرى مطعونة بالسهام (لوح ٦٤ ب) . على ان اقوى التعابير الفنية قد ظهر على ما يعرف باللبوة الجريئة التي اصيبت بثلاثة سهام وهي تنازع اقماسها الاخيرة (لوح ٦٤ ج) . ولم يكتف نحات اشور بانبيال بموضوع الاسود فقط بل صور ايضا قنص الخيول الوحشية (لوح ٦٥ ج) والغزلان (لوح ٦٥ ب) .

ولقد استأثرت المسلات المعمولة بالطريقة البابلية باهتمام اشور بانبيال (لوح ٤٧ ج) واخيه شمش شوم - اوكن (لوح ٤٧ د) حيث اكتشفت في بابل مسلة واحدة لكل منهم . وهذه المسلات عبارة عن قطعة مستطيلة منحنية من الاعلى صور عليها الماهل الاشوري وهو يحمل سلة التراب ووجهه وجسمه يواجه المشاهد . ان طريقة رفع اليدين الى الاعلى لمسك السلة في كلا المنحوتتين تذكرنا بتماثيل الاسس المصنوعة من البرونز لاورنو (لوح ٢٨ ج) . ويظهر ان هذه الوضعية ظلت مستحبة في بابل حتى زمن انتور بانبيال ، اذ لم نجدها في منحوتات الاشوريين التي تم العثور عليها في المدن الاشورية . والملاحظ كذلك ان النحت البارز في هاتين المسلتين هو

من النوع النافر المجسم وهذه الصفة أيضا هي من المميزات المعروفة في النحت البابلي البارز وقد ذكر ذلك في أكثر من مناسبة •

النحت المجسم الاشوري

١ - التماثيل

لقد انشغل النحات الاشوري على الدوام بانجاز الموضوعات المختلفة المنصبة على الألواح بالنحت البارز ، فترك لنا مجاميع قليلة من المنحوتات المجسمة • فالنماذج التي وصلتنا من التماثيل الاشورية اعطتنا فكرة ان النحات الاشوري كان لا يأبه باعطاءها السمك الطبيعي المطلوب • لقد اعتنى بظهرها الامامي والخلفي وربما كان السبب في ذلك انها كانت توضع امام الجدران وليس في وسط قضاء واسع لمشاهدتها من جميع الجهات • لقد شملت نماذج النحت المجسم الالهة والملوك الاشوريين على حد سواء فمن فترة النحت الاشوري القديم لم نحصل الا على تماثيل واحد لاله وجد في ماري يعود الى زمن الملك يسح - ادد (لوح ٢٩ ج) حيث تقدم الكلام عنه في مجال النحت في مصر الاشوري القديم • وهناك نماذج قليلة من فترة الفن الاشوري الوسيط كتماثيل الملك اشور - دان الاول من البرونز (لوح ٥٠ ز) وتماثيل سيدة عارية فاقدة الرأس واليدين والاقدام من زمن الملك اشور - نين - كالا وربما يمثل هذا التمثال الالهة عشتار (لوح ٥٠ ط) • وقد تناولنا هذين التماثيلين في بحث النحت الاشوري للفترة الوسيطة •

وهناك نماذج تماثيل من فترة النحت الاشوري الحديث تعود الى الملك اشور ناصربال الثاني (لوح ٤٧ ب) وابنه شيلمنصر الثالث (لوح ١٤٧) وكلاهما يرتديان الزي الرسمي • والتمثال الاخير اكتشف في حصن شيلمنصر في كالح حيث جلب الى هناك في الازمنة الاشورية

لأصلحه بعد ان اصابه بعض التخريب . وهو منقوش بكتابة مسمارية ذكر فيها شيلمنصر الثالث ان التمثال قرب الشبه الى شخصه (لوح ٤٧ أ)
ولشيلمنصر الثالث ثلاثة تماثيل مجسمة اخرى ، اثنان منها بهيئة الوقوف واخر
بهيئة الجلوس (لوح ٥٦ ج) . ومن زمن ادد - نيراري الثالث حفيد
شيلمنصر الثالث لدينا بعض التماثيل المصنوعة من حجر الكلس تمثل الاله
نابو واقفا ، يسك يديه امام صدره ، عثر عليها في كالح . ويحتفظ المتحف
العراقي باثنين من تماثيل نابو احدهما في القاعة الاشورية (لوح ٥٠ هـ)
والاخر معروض في الساحة الامامية لمدخل المتحف (لوح ٥٠ د ، و) . كما
ان هناك تماثيل للاله نابو بهذه الوضعية عثر عليها في كالح ايضا وهي
منقوشة بكتابات مسمارية من زمن الملكة الاشورية سمو - ومات
(سميراميس) والدة ادد - نيراري الثالث (لوح ٥٠ ج) . ومن مدينة
حور - شروكين لدينا تمثالان للاله آيا اله الماء ، كل منهما يعمل اثناء تدفق
منه الماء على الجانبين (لوح ٥٠ ح) . ومن مدينة اشور يحتفظ المتحف
العراقي بتمثال لسيدة اشورية واقفة تمسك يديها امام صدرها (لوح ٥٩) .
ولعل هذا التمثال يمثل احدى النساء المغنيات او المشتغلات بالموسيقى .
فالعصابة السمبكية التي ترتديها على رأسها وكذلك الحزام السميك الذي
تشده على بطنها شيهان بما نراه مستعملا عند نساء الجوق الموسيقي في لوح
اشور بانيبال الذي يمثل مشهد الانتصار على الخصم العيلامي تيومان
(لوح ٦٤ أ) .

٢ - المخلوقات العارسة في المداخل

زين الاشوريون مداخل قصورهم ومعابدهم بمخلوقات مركبة
(لاما سو) هي خليط من قوى بشرية وحيوانية ادمجت بشكل تكويني
منسق . وحسب اعتقاد الاقدمين فان هذه المخلوقات المركبة لها القدرة على
طردهم الارواح الشريرة التي يمكن ان تدخل هذه المباني . فهي بهيئتها المكونة

من رأس انسان وجسم حيوان وجناحي طائر تجمع القوى العظيمة المسيطرة التي اولتها الديانة والاساطير العراقية القديمة كل احترام وتقديس . وهي اضافة الى كونها تجمع هذه القوى فهي مخلوقات من صنف الالهة ولذلك نرى لباس رأسها قد زود بازواج من القرون وهي صفة تميزت الوهيتها .

ان اول الملوك الاشوريين الذين استعملوا هذه المخلوقات الحارسة هو اشور ناصربال الثاني رغم ان الكتابات الاشورية تشير الى وجودها قبل زمن هذا الملك . فلقد سبق أن اعطينا شرحا لكيفية دخولها اول مرة في بلاد اشور عند كلامنا عن منحوتات اشور ناصربال الثاني في كالح .

لقد خدمت هذه المخلوقات المركبة غرضين اساسين : الاول كما ذكرنا لحراسة المداخل وطرده الارواح الشريرة من المباني . والثاني هو لغرض معماري تزييني ، اذ ان هذه المنحوتات تغلف جدران المدخل من الجانبين انسجاما مع فكرة استمرار الالواح المرمرية المنحوتة بالنحت البارز والتي تزين وتحفظ الجدران في المباني الاشورية (لوح ٤٨ أ ، ج . لوح ٥١ هـ) . وعلى هذا الاساس فان احد وجوهها الجانبية ترك غير منحوت لالتصاقه بجدار المدخل ، فهي من هذه الناحية تكمل الوظائف الفنية المعمارية للالواح الجدارية في القصور الاشورية . اما ارضيات المداخل التي تحرسها هذه المخلوقات فقد رصفت بلوح من الحجر زين سطحه بزخارف اشورية فائقة (لوح ٥٩ هـ) . ومداخل قصر اشور ناصربال الثاني في كالح تزينها هذه المخلوقات وهي تقابل المشاهد بآئها الامامية قبل الدخول فنشاهدها وهي واقفة بوضعية الحراسة على زوج واحد من الارجل (لوح ٤٨ أ ، ج) . بينما نحتت ارجلها الاربعة في حالة السير عند امتداد المدخل (لوح ٥١ ب ، هـ . لوح ٥٢ أ ، ب) . فيكون مجموع ارجلها خمسا وهو امر اقتضته الضرورة في اظهار وضعية الوقوف الامامية وحالة السير الجانبية . ولقد اعمل

نحات سنحاريب الرجل الخامسة في ثيراته المجنحة وجعلها بأربع أرجل كما هو الحال في بوابة نركال بنيوى (لوح ٥١ ز) •

ان الاصول القديمة لاشكال هذه المخلوقات المركبة قد تطورت في بلاد الرافدين منذ اقدم العصور • غير ان النموذج الذي وصلنا من عصر اشور الثاني اصبح هو المثال الذي اقتدى به النحات الاشوري عبر الازمنة الاشورية • فمن القصر الشمالي الغربي لاشور ناصربال الثاني في كالح لدينا امثلة متنوعة من هذه المخلوقات فهناك الثور المجنح برأس انسان (لوح ١٥٢) والاسد المجنح برأس انسان ايضا (لوح ٥٢ ب) • وقد اضيف احيانا الى بطن الثور جسم سمكة وكذلك ما يتعلق برأسها خاصة العين حيث تشاهد وقد اصحت جزءا من لباس رأس هذا المخلوق (لوح ٥١ ب) • فهو في هذه الحالة قادر على السباحة ، اضافة الى الصفات الاخرى • ومن القصر الشمالي الغربي ايضا لدينا امثلة لهذه المخلوقات وقد اضيفت اليها زوج من الايدي البشرية انشغلت احداها بحمل احدى الغزلان (لوح ١٥١ ، هـ) •

كما استعمل نحات اشور ناصربال الثاني منحوتات بشكل اسود في حراسة مدخل معبد نينورتا في كالح (لوح ٤٣ ب) • وهذه الاسود لم تكن مركبة او ذات اشكال غريبة سوى انها مزودة بخمس أرجل شأنها شأن المخلوقات المركبة الحارس من زمنه • وفي مدخل معبد ايزدا بكالح زين مدخل هذا المعبد بزواج من مخلوقات مركبة ، قوامها مقدمة انسان وجسم سمكة (لوح ٥١ د) •

وفي دور شروكين (خرسباد) نحتت بعض الثيران المجنحة وهي تدور برأسها نحو المشاهد وذلك جنبا الى جنب مع الثيران التي تكون رؤوسها متجهة نحو الامام (لوح ٥١ ط ، ي) • وهذه الصفة لم تكن معروفة في النحت الاشوري قبل سرجون الثاني • كما نلاحظ ان البسة رأس هذه المخلوقات قد تطورت عبر الازمنة الاشورية المتعاقبة ، فبعد ان كان لباس

رأسها كروي الشكل في زمن اشور ناصربال الثاني (لوح ١٥٢ ، ب) أصبحت منذ زمن تجلاتيليزر الثالث بشكل اسطواني مزود من الاعلى بصف واحد من زينة الريش تحت شريط مزخرف بازهار اشورية (لوح ٥١ ج) . وهذه الصفة واضحة ايضا على الثيران المجنحة من زمن سرجون الثاني (لوح ٥١ ط ، ي) وسنحارب (لوح ٥١ و ، ز) كما يظهر هذا الريش على لباس رأس مخلوق مجنح جالس ، جسده على هيئة اسد وبرأس انسان وجسد في نينوى من زمن سنحارب (لوح ٥١ ج) .

النحت على العاج

شغف الملوك الآشوريون بقطع العاجات المنحوتة واعتبروها من الفنون المحببة لهم ، وهي صناعة انتشرت انتشارا واسعا في الشرق القديم . لقد ارتبطت القطع العاجية المنحوتة ارتباطا وثيقا مع صناعة الاثاث فالقطع العاجية كانت بلا شك تزين الاسرة وكراسي العرش وبعض القطع والادوات المستعملة في الحياة اليومية ومنها ادوات الزينة . والمنحوتات الاشورية ترونا نماذج عديدة من مفردات الاثاث وهي تنقل من قبل اناس غرباء او من اشوريين للاستفادة منها في القصور الملكية . كما ان من بين القطع العاجية ما هو مستعمل كعدة للخيل كتلك القطع التي تغطي جانبي عيني الحصان والتي يمكن معرفة اماكنها عند التمعن بالمنحوتات الاشورية .

تعتبر المجاميع العاجية المكتشفة في كالح (نمرود) من اكبر المجاميع المعروفة التي اظهرتها التنقيبات الاثرية . فقد اثمرت التحريات الانثارية التي تناولت هذا الموقع في القرن الماضي على اكتشاف مجاميع مختلفة . كما زدتنا التنقيبات في هذه المدينة من هذا القرن بمجاميع اخرى هي اكثر تنوعا واغزر مادة من حيث مواضعها واساليبها . اما اماكن اكتشاف هذه العاجيات في كالح فقد تركزت في قصر اشور ناصربال الثاني المعروف بالقصر الشمالي

الغربي وكذلك القصر المحروق وحصن شلمنصر . واطافة الى هذه المجاميع فقد استخلصت مجموعة هيسة من العاجيات تم اكتشافها في بئر بقصر اشور ناصربال الثاني حيث انجزت بعثة اثارية عراقية هذه المهمة .

ان مجاميع العاجيات المكتشفة في كالح تعرض قطعاً متنوعة ومختلفة من حيث الصنعة والمواضيع وكذلك الاسلوب . فهي من ناحية اسلوبها يمكن تقسيمها الى ثلاث مجاميع اساسية هي كما يلي :

١ - الاسلوب الفينيقي الذي يضم تأثيرات فنية مصرية مباشرة وواضحة فهي ذات مواضيع مصرية اضافة الى طريقة صنعها التي هي الاخرى مستمدة من التجربة المصرية في طريقة الانجاز (لوح ١٦٦ أ - ح) .

٢ - الاسلوب السوري ، وتظهر فيه تأثيرات من فنون مجاورة او محلية ، ارامية وحثية وحتى اشورية (لوح ١٦٧ أ - ز) .

٣ - الاسلوب الاشوري ، وهو الطريقة الاشورية المعروفة في المنحوتات الاشورية (لوح ١٥٤ ، ب . لوح ١٦٨ أ - و) .

غير اننا في بعض الاحيان نجد بعض الصفات والمميزات الفنية وقد اختلطت مع غيرها في قطعة عاجية واحدة ، مما يستوجب التفحص والمقارنة قبل درجها ضمن اساليب المدارس الثلاث المذكورة . ولا بد ان نذكر ان مجاميع العاجيات التي تدخل ضمن الاسلوب الاول والثاني والثالث لها ظائر وجدت في مدن متعددة من الشرق القديم ، فقد عثر على عاجيات في مدينة دور - شروكين (خرسباد) العاصمة الاشورية في زمن سرجون الثاني (٧٢١ - ٧٠٥ ق م) كما عثر على مجاميع عاجية في سوريا وبالاخص في تل حلف وارسلان طاش وكركميش وسنجرلي وحما . كما عثر على مجاميع عاجية في فلسطين خاصة في السامرة وحازور ، اما في شرق الاناضول فقد عثر عليها في

مواقع اثرية مثل آلتين - تبه وطبراق كالي وكارمير - بلور وفي شمال
ايران في موقعي زوية وحسن لو *

ان مجاميع العاجيات المكتشفة في المواقع التي ذكرناها والتي هي خارج
بلاد اشور ماعدا دور شروكين لم تعطنا دلائل تاريخية واثارية تعيننا على
تثبيت ازمة هذه المجاميع * غير ان الدلائل والقرائن الاشورية المستخلصة
من الطبقات الاثرية في كل من كالح ودور - شروكين اضافة الى الكتابات
الاشورية او حتى بعض الكتابات والرموز الارامية التي وجدت على اعداد من
هذه العاجيات من كالح ذاتها قد اعانت كثيرا للتوصل الى تعيين ازميتها *
فالعاجيات المستظهرة من كالح اكتشفت مع لقي ومواد اثرية اشورية ترتبط
ارتباطا وثيقا بملوك اشوريين معروفين هم اشور ناصر بال الثاني وابنه شيلمنصر
الثالث وتجلاتبلير الثالث وسرجون الثاني (٨٢١ - ٧٠٥ ق م) *
فمجاميع العاجيات من كالح اذا تعود الى القرن التاسع والثامن قبل الميلاد
غير ان بعض المميزات الفنية والاستعمالات لقسم من عاجيات كالح المنفذة
بالاسلوب الاشوري يجعلها ترتبط بالقرن السابع قبل الميلاد ، ومن حيث
صناعة هذه العاجيات فان المجاميع بالاسلوب الفينيقي لا شك انها انجزت من
قبل نحاتين فينيقيين هضموا اساليب وتقاصيل ومواضيع المدرسة المصرية في
النحت فاتجوا لنا هذا الاسلوب * وهذا الامر ينطبق ايضا على مجاميع
العاجيات المنفذة بالاسلوب السوري ، فهي مصنوعة من قبل نحاتين سوريين
حيث كشفت الدلائل الاثرية والتاريخية ان مدينة حما كانت احد تلك
المراكز في صناعة المساج ، اما الاسلوب الاشوري فانه يشاهد على السواح
مسطحة من العاجيات هذت عليها المواضيع التي تحاكي الألواح الاشورية
بشكل حزوز او حتى نحت بارز منخفض *

لا شك ان بعض مجاميع العاجيات بالاسلوب الفينيقي والسوري
المكتشفة في كالح قد جلبت اثناء الحملات الحربية من المناطق الغربية لبلاد

اشور . غير ان قسما كبيرا منها قد صنع من قبل صناع غير اشوريين قدموا الى كالح للقيام بهذه المهمة . فالكتابات الاشورية في كالح تشير الى هذه الحقيقة . وازضافة الى هذا ان الحفريات في كالح قد كشفت عن ادوات نحت استعمالها صناع العاجيات في انجاز نحت هذه العاجيات ، كما وقد وجد مع هذه الادوات مواد ومعاجين ملونة كانت تستخدم في تطعيم العاجيات . وهذه المناسبة علينا ان نستبعد عن هؤلاء الصناع الزائرين اهم قد انفجروا قطعاً عاجية بالاسلوب الاشوري . فهذا الامر كان من شأن النحات الاشوري المستوعب لهذا الاسلوب والذي تدرج في استيعاب حلقاته خطوة بعد خطوة .

ومجاميع العاجيات المكتشفة في كالح ذات اشكال ومواضيع وصناعة وتفاصيل ومميزات تختلف وتباين بين مجموعة واخرى . ف نماذج العاجيات بالاسلوب الفينيقي تعرض قطعاً عاجية مختلفة الحجم ومتعددة المواضيع فمن نماذج هذه المدرسة موضوع اللبوة التي تهترس الصياد الذي سقط تحتها (لوح ٦٦ ز) والسيدة في الشباك (لوح ٦٦ ح) والبط الذي يقتل تيننا (لوح ٦٦ ا) ومخلوقات مركبة (لوح ٦٦ و) ووعول بين الاغصان (لوح ٦٦ ب) وموضوع البقرة التي ترضع عجلاً (لوح ٦٦ ج) وموضوع الملاك المجنح المصور هيئة شاب يلبس التاج المصري ويسمك باغصان اللوتس (لوح ٦٦ د ، هـ) . والاسلوب الفينيقي في هذه العاجيات يضم تفاصيل تقنية غير قليلة . منها استخدام التنظيم بوحدات ملونة ، وكذلك استعمال التخريم بحيث تشاهد بعض الفراغات في اللوح وهي نافذة الى الجهة الاخرى من القطعة (لوح ٦٦ ا ، ب) .

اما العاجيات بالاسلوب السوري فمكونة على الاغلب من الواح بالنحت البارز تبثت مع بعضها بشكل لوح كبير ، الغرض منه تزيين جانب سرير او حتى مقعدة عربية (لوح ٦٧ هـ ، و) . ومواضيع هذا الاسلوب تتألف من رجال ونساء سائرين او جالسين يمارسون اعمالاً طقوسية هي تحريك

ومسك اغصان ازهار اللوتس (لوح ٦٧ أ - ج) • غير ان الاسلوب السوري يعرض مواضيع اخرى منها الحيوانات والمخلوقات المركبة الحارسة (لوح ٦٧ د) ، وحتى اشخاص (لوح ٦٧ ز) •

اما نماذج العاجيات المنقذة بالاسلوب الاشوري فهي تعرض الواحا بالنحت البارز ، احدى تلك الالواح تمثل ملكا اشوريا لعله اشور ناصربال الثاني (لوح ٦٨ و) • كما تعرض موضوع تقديم الهدايا من قبل الغرباء كما هو الحال على شريط عاجي نفذ الموضوع عليه بطريقة التحزير (لوح ٥٤ أ ، ب لوح ٦٨ أ ، ج) • وهو موضوع يحاكي النحت البارز على المسلة السوداء وهو على اغلب الظن من زمن شيلنصر الثالث • كما تعرض اشكالاً محورة للانسان (لوح ٦٨ ب) او مخلوقاً مركباً (لوح ٦٨ هـ) • وعلى قبضة مضرب ذباب من زمن اشور بانيبال (لوح ٦٨ ز) ظهر موضوع لرجلين يسجدان امام شجرة الحياة الاشورية •

٥ - النحت في العصر البابلي الحديث

تم في هذه الفترة اعادة تشييد مدينة بابل على اسس جديدة في التخطيط والعمران لم يسبق لذلك مثيل قبل هذه الفترة كما عمت النهضة العمرانية سائر المدن • وفي هذا العصر استخدم الطابوق بشكل اساسي في اقامة المباني واصبح الجدار في قصور ومعابد بابل هو اللوحة الفنية التي مارس عليها الفنان البابلي براعته • ومن الجدير ان نشير الى ان النحاتين والمهندسين في العصر البابلي الحديث لم يستعملوا طريقة الاشوريين في تزيين المداخل والجدران بالمنحوتات • فربما اعتبروا ذلك امراً غريباً عليهم وان الطريقة الاشورية في تزيين المباني لا بد انها اعتبرت من قبلهم ذات لمسات شمالية •

ان النحات البابلي على العموم مارس النحت البارز الذي يعالج الاجسام بشيء من التجسيم وهذه هي الطريقة المتبعة في بابل منذ القديم وظلت

مستحبة فيها على مر العصور . ومن امثلة النحت البارز التي سبقت نبويلاصر ولو لوقت غير قصير هي تلك المسلة التي تعود الى الملك نابو - اپلا ايدنا (من القرن التاسع ق م) فقد اقيمت بمناسبة ترميم وصيانة معبد شمش في سبار (لوح ١٣٧) . فهذه المسلة ترينا مشهدا في القسم الاعلى منها حيث ظهر الاله شمش جالسا على عرشه المزين بزوج من مخلوقات مركبة نصفها انسان والنصف الاخر هيئة ثور . كما نرى الاله شمش وقد احتفى تحت مظلة يتقدمها منفذة عليها قرص نحت وجهه بنجمة رباعية ذات اربعة شعاعات . بينما ظهر ثلاثة من المتعبدين بحجوم صغيرة يتقدمون نحو الاله . كما يفصل بين هذا المشهد والكتابة على المسلة شريط من زخرفة بخطوط متموجة . وهناك مسلة بابليه اخرى احدث عهدا تعود الى العاهل البابلي مردوخ بلادان (٧٢١ - ٧١١ ق م) (الذي عاصر مرجون الثاني وابنه سنحاريب) (لوح ١٣٨) . وهذه المسلة على غرار احوار الكدورو ترينا بشكل واضح كيف اعطى النحات البابلي التجسيم المميز لجسم الانسان . ففي الحقل الاعلى ظهرت رموز الالهة البابلية كما ظهر في المشهد الرئيس الذي يمثل العاهل مردوخ بلادان مع احد حلفائه وكلاهما نحتا نحتا بارزا مجسما وبسطوح نحتت بدقة وتقنية عالية . وهذا النوع من التنفيذ النحتي يذكرنا بالنحت البابلي على مسلة حمورابي المشهورة ، فالكتف مرتفع عن الجسم ، والوجه بشكله الجانبي يعطي مستويات مختلفة لتفاصيل الوجه وهذا النمط من المعالجة لم نجده في النحت الاشوري .

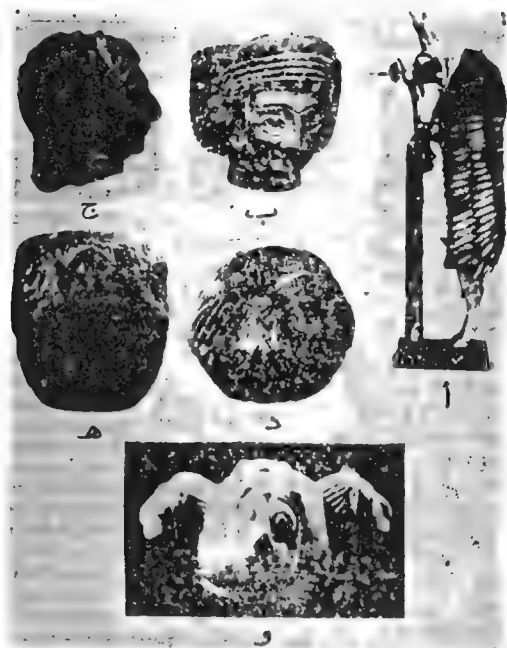
ان النحات البابلي الحديث قد التزم بهذا النهج من التجسيم فنشاهد ذات المعالجة في مسلة منحنية من الاعلى للعاهل البابلي نبوتاييد (٥٥٥ - ٥٣٩ ق م) وهو اخر ملوك العهد البابلي الحديث (لوح ١٦٩) ، فيظهر الملك في هذه المسلة امام بعض رموز الالهة البابلية ماسكا عصا الملوكية بالطريقة التي شاهدهاها على مسلة مردوخ بلادان (لوح ١٣٨) كما ان مقدار

ارتفاع النحت البارز مع طريقة انجاز الوجوه هي واحدة في كلا المستلزين رغم الفاصل الزمني بينهما الذي يبلغ أكثر من نصف قرن . ولنا بونايد عدد من المسلات الاخرى تشابه النموذج موضوع البحث . فقد عثر على واحدة في مدينة حران بشمال سوريا كما نعرف اخرى وجدت في مدينة تيماء بالملكة العربية السعودية ، وهي المدينة التي عاش فيها نابونايد ردحا من الزمن . ولكل من اشور بانيال واخيه شمش - شم - اوكن مسلة منحوتة بالطريقة البابلية . وكلتاهما وجدت في بابل (لوح ٤٧ ج ، د) . فقد صور العاهلان بالنحت البارز المجسم وبوضعية امامية تقابل المشاهد وهما يحملان سلال التراب . وهي معالجة لم تألفها في نحت المسلات من بلاد اشور . لقد ابدع النحات البابلي الحديث في انجاز نحت الحيوانات بالنحت البارز ، وبالطابوق المقلوب سواء المزجج منه كما هو الحال على جدران بوابة عشتار في بابل (لوح ٧٠ ب ، ج) او غير المزجج كتلك الحيوانات التي تزين شارع الموكب (لوح ١٧٠) . وهذه الحيوانات تمتد جزءاً لا يتجزأ من الجدار حيث ان كل طابوقة من الطابوق المكون لهذه الحيوانات تدخل في صلب تكوين الجدار . والحيوانات التي تتكرر على بعض جدران الابنية في بابل هي العجل (لوح ١٧٠) والاسد (لوح ٧٠ ج) ومخلوق التتين المركب (الماثرشو) (لوح ٧٠ ب) . واذا اردنا ان نرجع الى الاصول التي احدثت منها هذه الحيوانات الثلاثة فانا بلاشك سوف نجدها باشكالها وحركاتها المتكاملة في الفن الاشوري . فالعجل والاسد نجدهما على جدران قصور دور شروكين (لوح ٦٩ ب ، ج) وقد قفذا بالطابوق المزجج المسطح وليس البارز كما هو الحال في بابل (لوح ١٧٠ ، ج) . اما مخلوق التتين فقد ظهر على العديد من المنحوتات الاشورية ومنها منحوتتا بافيان (لوح ٥٩ ب) ومعلثايا (لوح ٥٤ ج) من زمن سنحاريب . ان تنفيذ هذه التزيينات المكونة من الحيوانات الثلاثة يعتبر من الاستعمالات الفنية المعمارية الاساسية في تزيين جدران

المباني المهمة في بابل فهي تعود الى فترة البناء الكبرى لمدينة بابل في عهد الملك نبوخذ نصر الثاني (٦٠٥ — ٥٦٢ ق م) . والطريقة التي استعملت فيها لوحات هذه الحيوانات على انها اجزاء من الجدران وكذلك كثرتها وتكرارها في اكثر من مناسبة يعيدنا الى استعمال الطابوق التزييني الناتىء في واجهات معبد كرانداش في الوركاء (لوح ٣٨ د ، هـ) . فاستعمال التزيينات الآجرية الناتئة ضمن بناء الجدار وتكوينه هي بلا شك طريقة بابلية ظهرت في العهد الكوشي على يد فناني بلاد الرافدين . وقد استمرت هذه الطريقة مألوفة في الجنوب ، غير ان هناك انقطاعات في سلسلة الوصل بين النماذج التي وصلتنا ، ولعل ذلك يعود الى تلف وفقدان العديد من تلك النماذج نتيجة للصيانات والتجديدات او التخريبات التي طرأت على المباني في العصور المختلفة . وقد اخذ الاخمينيون الذين جاءوا بعد العصر البابلي الحديث فكرة التزيينات الجدارية هذه وطبقوها على جدران قصورهم في مدينة برسيبوليس .



لوح - ١



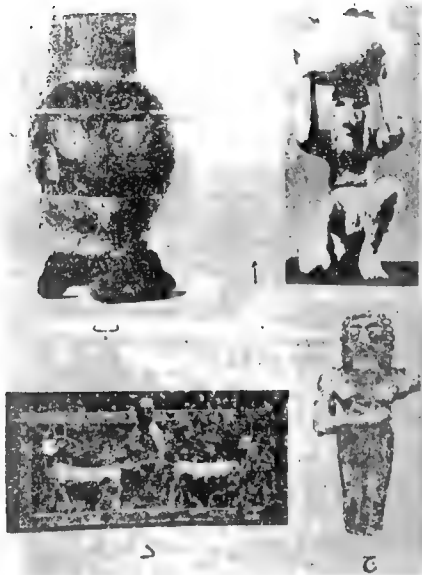
لوح-٢



لوح - ٢



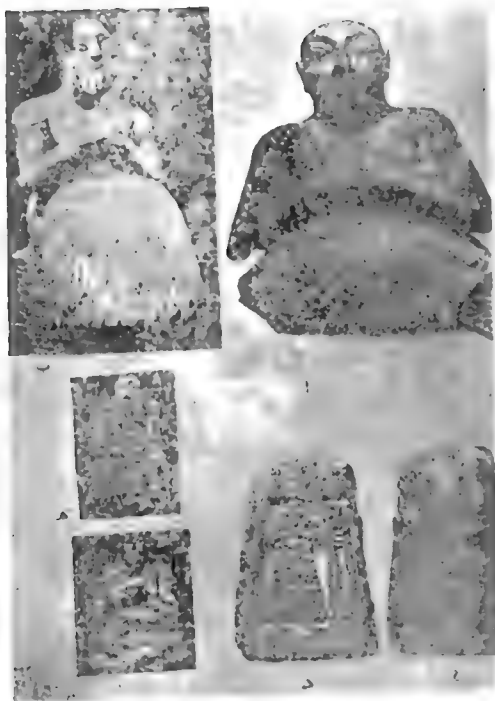
لوح-۱



لوحة - هـ



لوح-٦



نوح - ٧



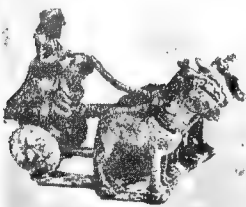
لوحة ٨



ب



ا

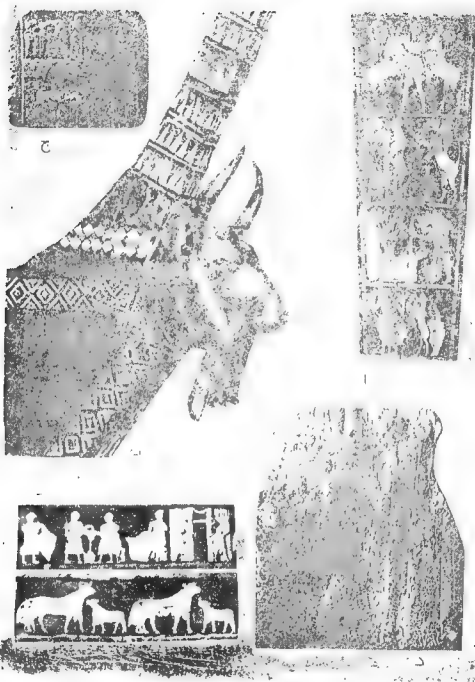


د

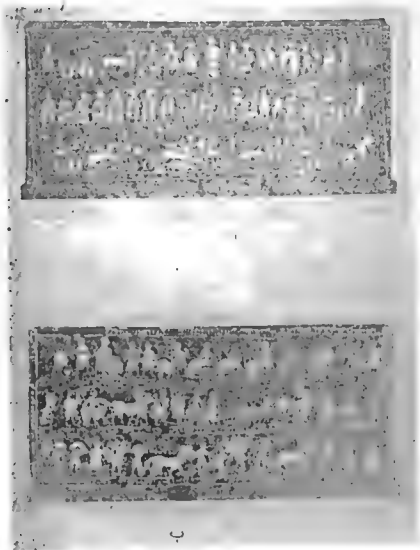


ج

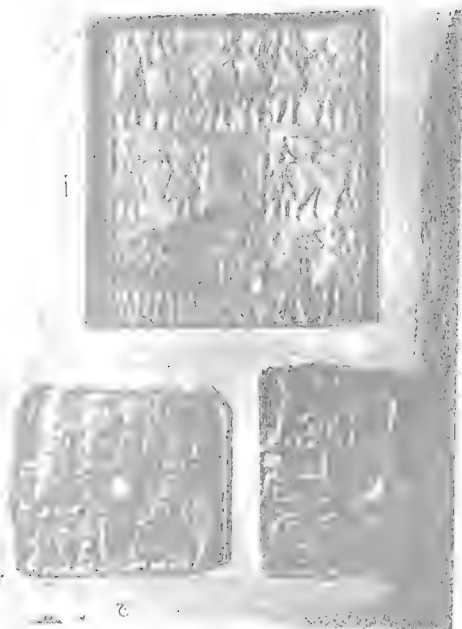
لوح-۱



لوح - ١٠



لوح - ۱۱



لوح - ۱۲



لوح - ١٣



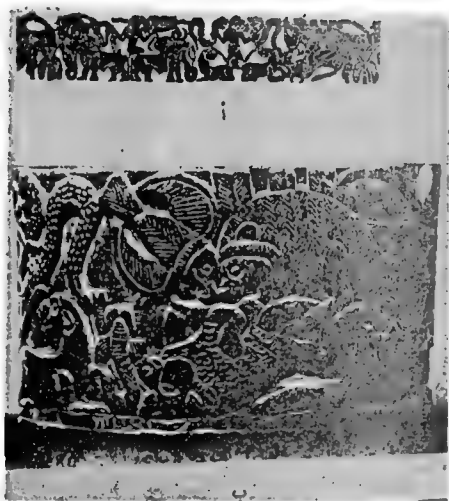
لوح - ۱۱



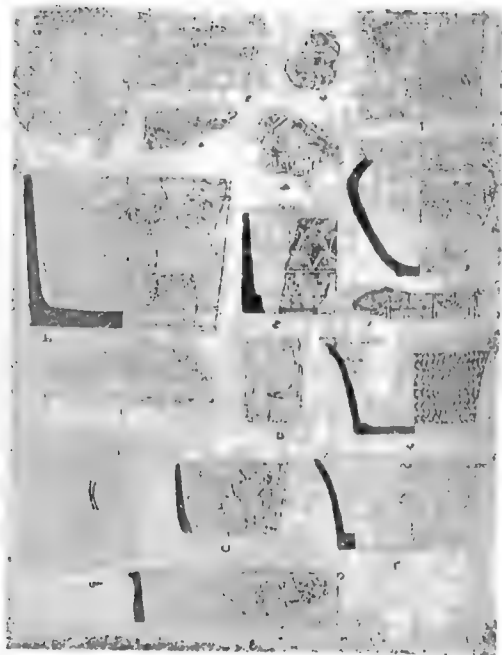
لوحة - ١٥



Figure 1



لوچ - ۱۷



لوحي - ١٨



19. - 21



Fig. 10-1



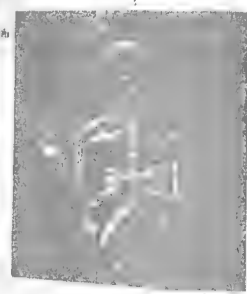
لوحة - ٢١



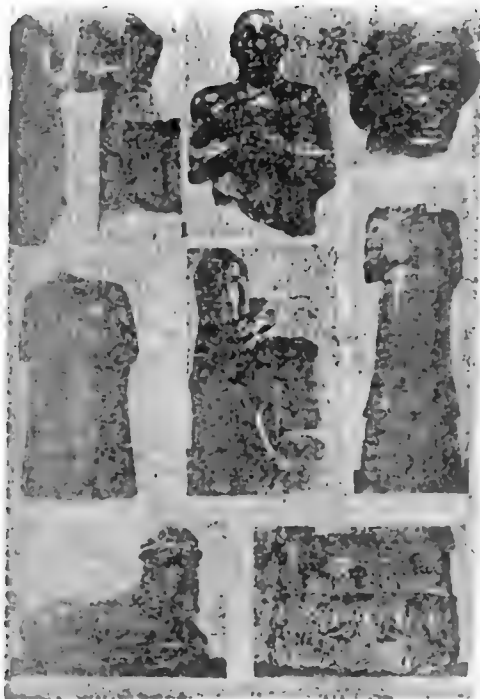
لوح - ۲۲



12 - 55



شجر ۲۱



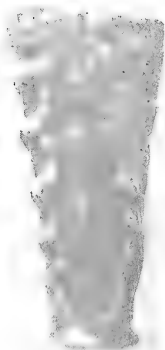
لوح - ٢٥



لوحة - ٢٦



٢٧



٢٨ - ٧٨



لوحة - ٢٩



لوح - ٢٠



ب



ا



د



ج

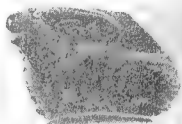
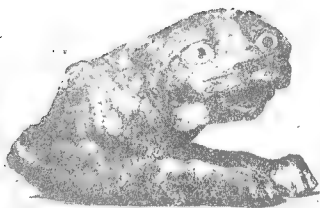
لوح - ۲۱



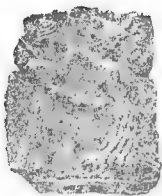
Fig. 10



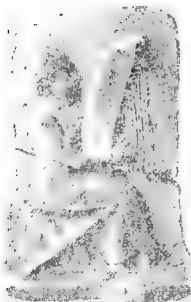
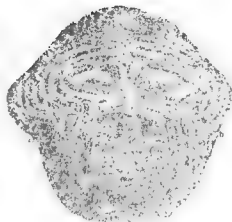
لوح - ۲۲



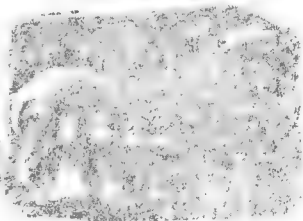
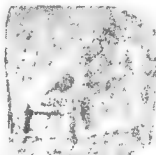
لوح - ۳۴



٢

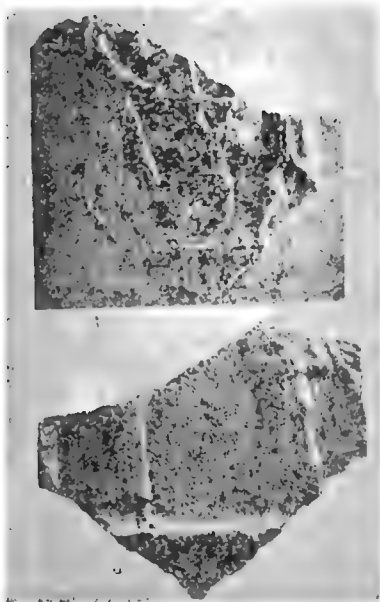


٥

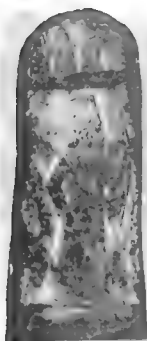


٥

لوح - ٣٥



لوحي - ٢٦



27-28



TA - 25



٢



١



لوح - ٣٩



١



٢



٣



٤



٥



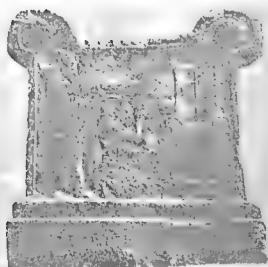
٦



لوح - ٤٠

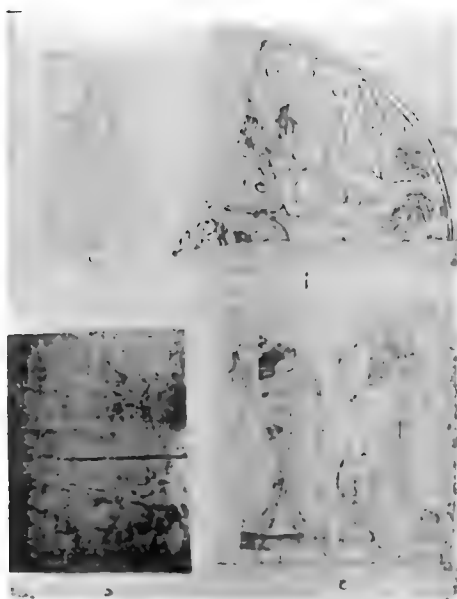


١



٢

لوح - ٤١



لوح - ۱۱



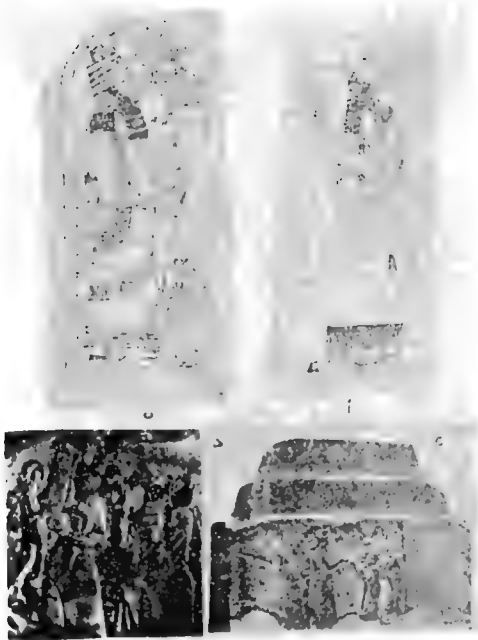
1



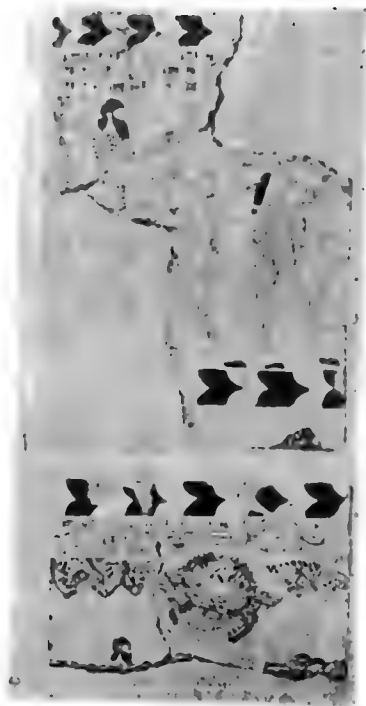
1 - 2



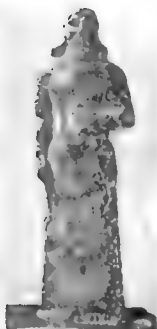
لوحة - ۱۱



لوح - ۱۰



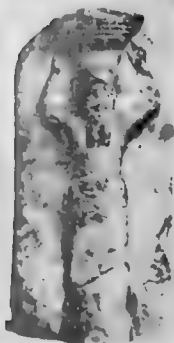
لوح - ۱۶



ج



ا



د



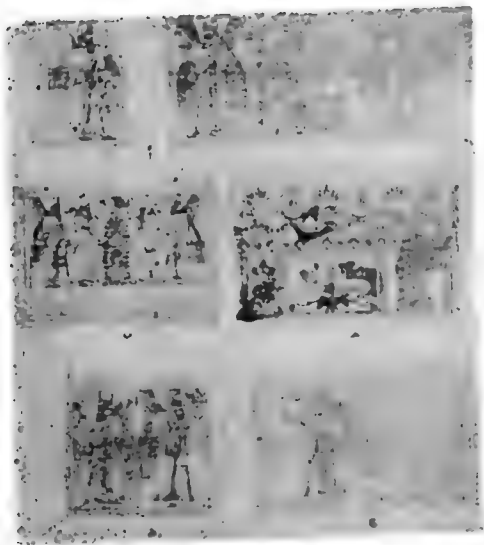
هـ

نوح - ١٧

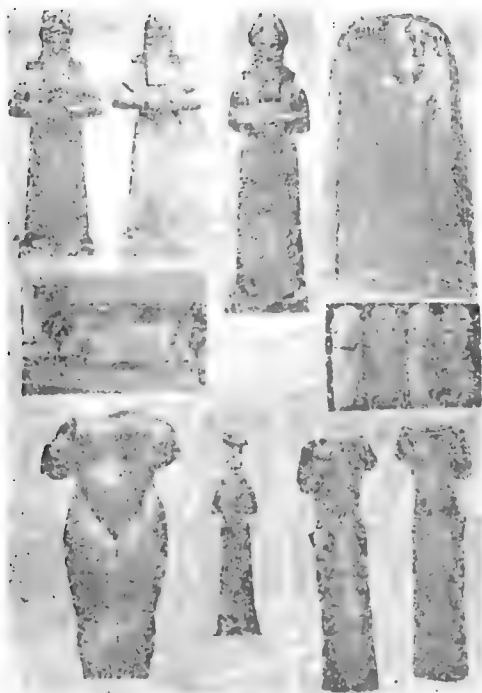
١٤٨



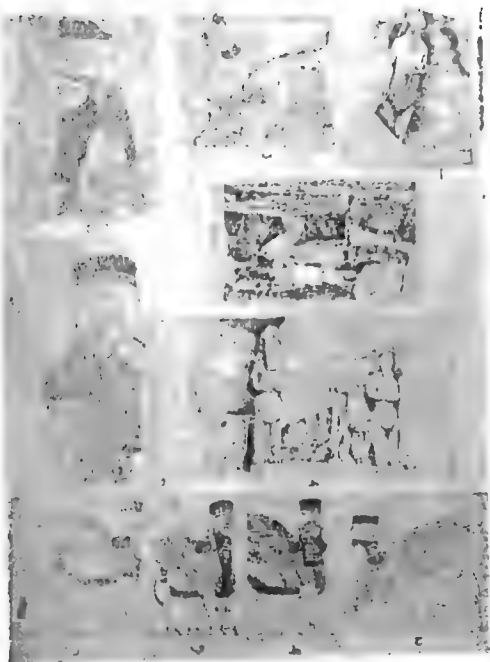
3/ 1/ 1/



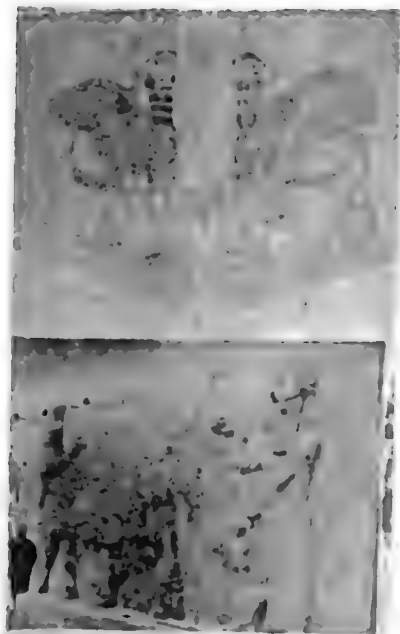
نوح - ۱۹

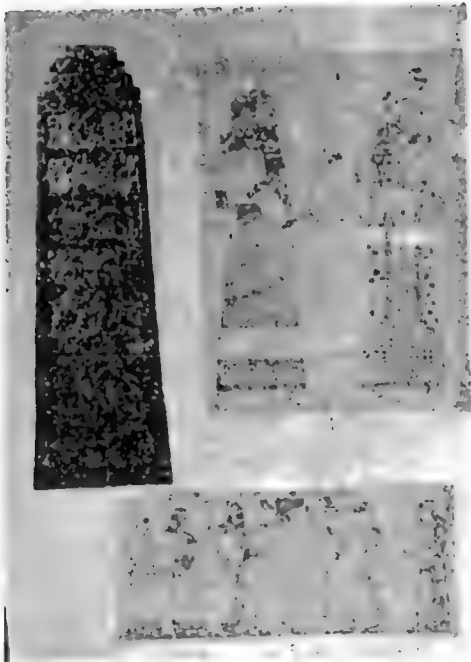


لوح - ٥٠

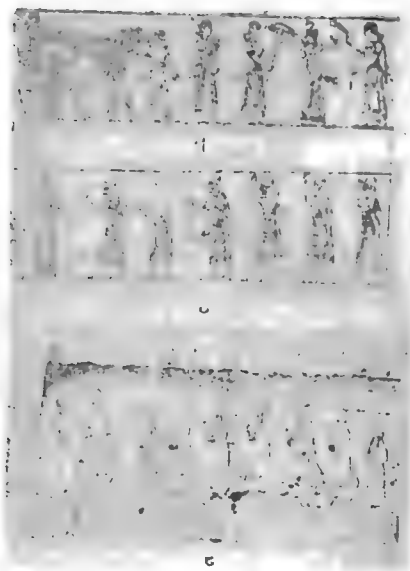


لوحة - ٥١



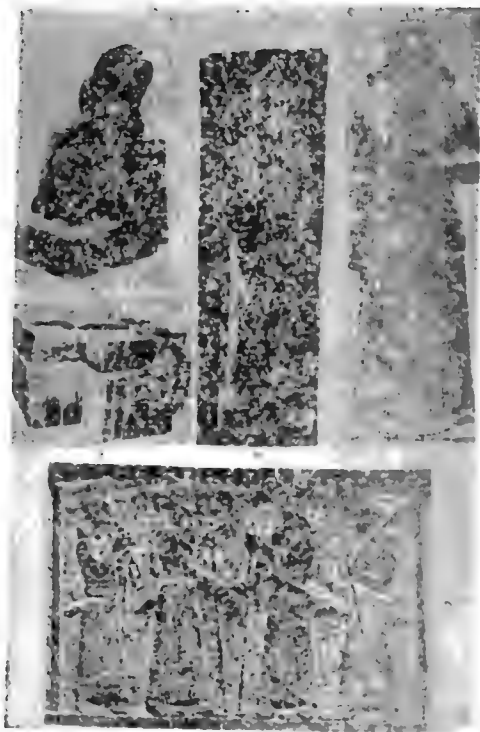


لوچ - ۵۲

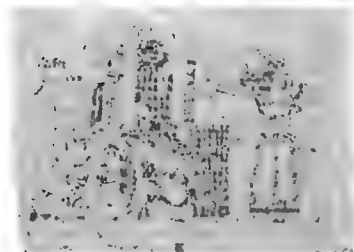
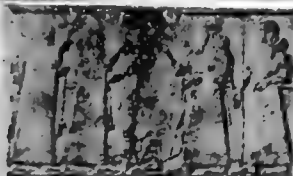


لوح - ۵۱

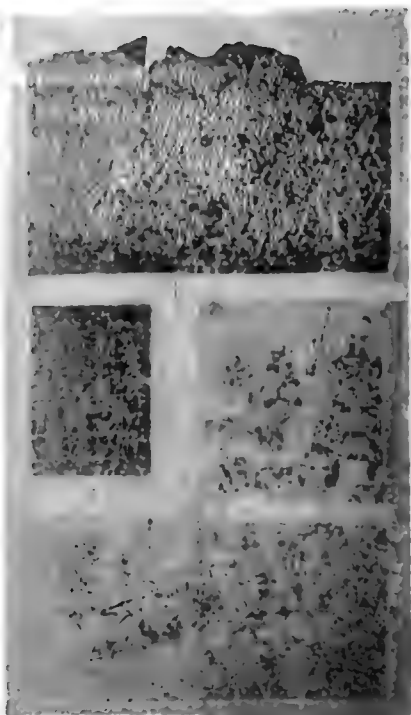




الفرع ٥٧

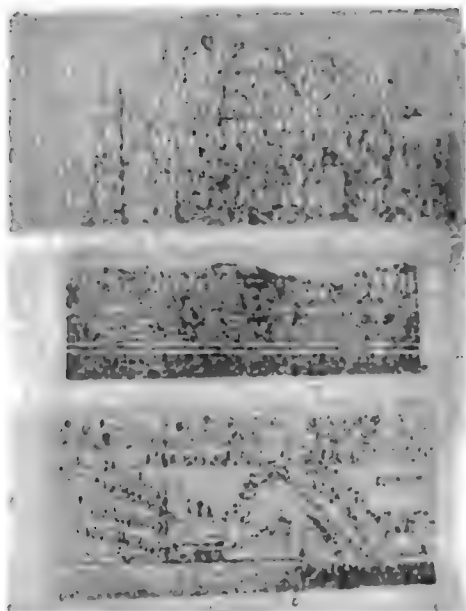


لوچ - ۵۷

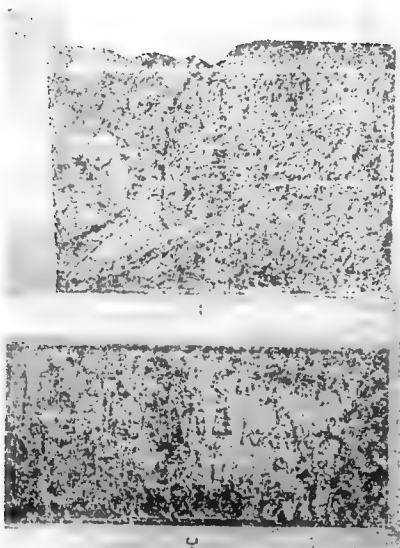


لوح - ۵۸





7. — 6. —



ب
لوح - ٦١

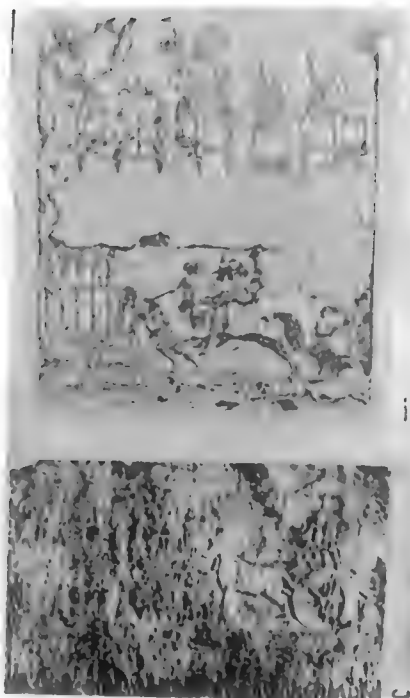


Figure 1

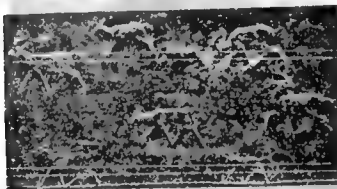


72-571

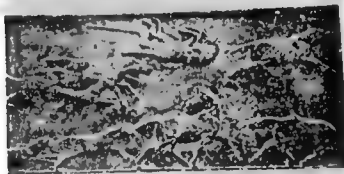




ا

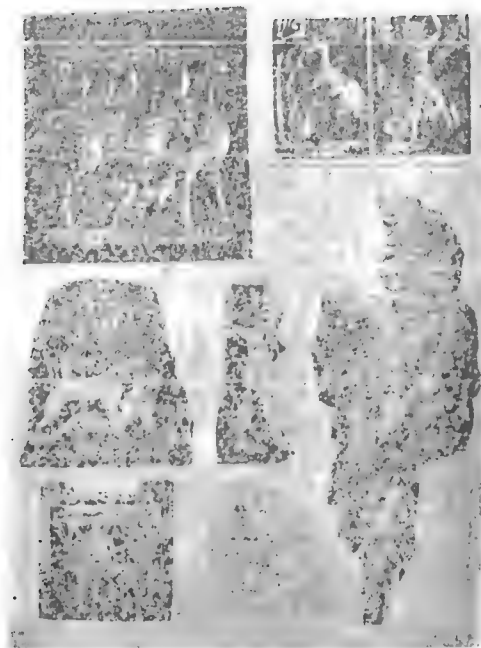


ب

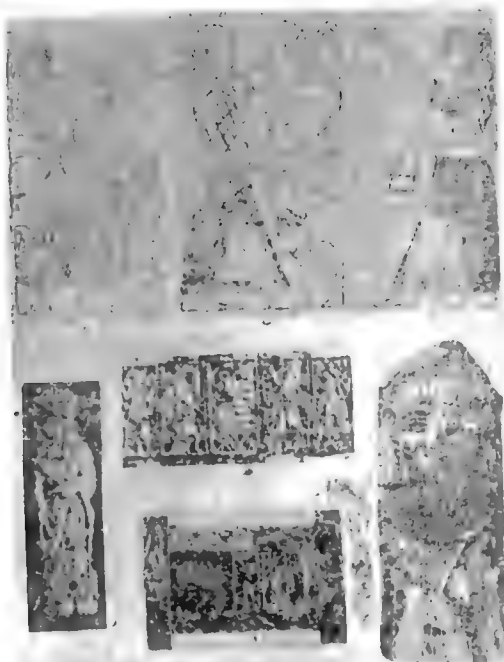


ج

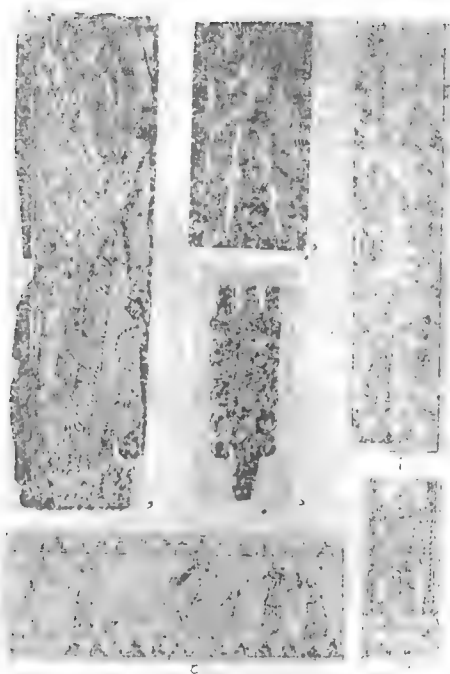
لوح - ٦٥



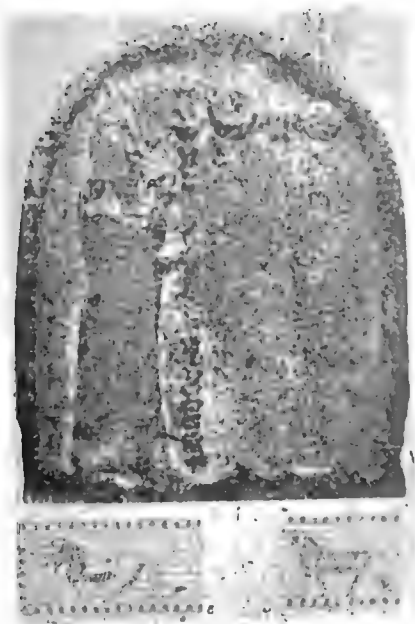
لوحة - ٦٦



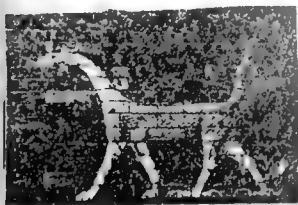
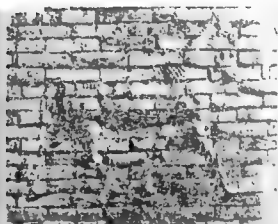
٦٧ - ٤٥٢



لوح - ٦٨



لوح - ٦٦



لوچ - ۷۰

المراجع

- 1- AKURGAL., E. The Art of the Hittites, London, 1962.
- 2- ANDRAE, W. Das Wiedererstandene Assur. Leipzig, 1938.
- 3- BAQIR, T. Tell Harmal, a preliminary report. In Sumer, (1946).
- 4- FRANKFORT, H. The Art and Architecture of the Ancient Orient, London, 1954.
- 5- FRANKFORT, H. Sculpture of the Third Millennium: B.C. from Tell Asmar and Khafajah (O.I.P. XLIV) Chicago, 1939.
- 6- FRANKFORT, H. More Sculpture from the Diyala Region. (O.I.P. LX) Chicago 1943.
- 7- GADD, C.J. The Stones of Assyria, London, 1936.
- 8- LAYARD, A.H. Nineveh and Babylon, London, 1853.
- 9- MADHLOOM, T. The Chronology of Neo - Assyrian Art, London, 1970.
- 10- A. Madhloom, T. Nineveh, in Sumer, Vol. 23 - 25 (1963-1965). PP. 76-81, PP. 45-52, 43-58.

- 11- BROPYLAEN KUNSTGESCHICHTE, BAND. 14 BERLIN. 1975.
12. MALLOWAN, M.E.L. Nimrud and its Remais. 2 Vols. London. 1966.
- 13- MOORTGAT A. The Art of Ancient Mesopotamia, London 1969.
- 14- PAROT, A. Mission Archéologique de Mari II, palais. Documents et Monuments Paris, 1959.
- 15- PAROT, A. Sumer, London, 1960.
- 16- SAFAR, F. Asure, Baghdad, 1960.
- 17- WOOTTON, J.E. Sumerian statue from Tell Aswad. Sumer 1965. xxi, P. 113.
- 18- CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY, Vol. III, IV, Cambridge, 1929, 1939.
- 19- LUCKENBILL, D.D. Ancient Records of Assyria and Babylonla, Chicago. 1926.



- ١ - بصمجي ، الدكتور فرج . كنوز المتحف العراقي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام / مديرية الآثار العامة ، السلسلة الفنية ١٧ .
- ٢ - مظلوم ، الدكتور طارق عبدالوهاب .
- حفريات تل الولاية في لواء الكوت ، سومر ١٦ (١٩٦٠) صفحة ٦٢-٩٢
- دراسة لتمثال اكدي من البرونز ، سومر (٣٢) (١٩٧٦) صفحة ٤١-٤٨ .
- نينوى ، سومر المجلدات ٢٣-٢٥ (١٩٦٥ - ١٩٦٩) ص ١٣٥-١٤٠
- وصفاة ٤٩ - ٦٢ وصفاة ٨١ - ٩٠ .
- استطلاعات اثرية في محافظة السليمانية ، سومر ٢٦ (١٩٧٠) صفاة ٣٤٧ - ٣٥٩ .

- ٣ - مورتكات ، انطون ، الفن في العراق القديم ، ترجمة وتعليق الدنور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة سلسلة الكتب الفنية ٣١ . مطبعة الاديب البغدادية .
- ٤ - بوردس زائيز : اواني الحجر الصابوني بمتحف الرياض ، مجلة اطلال ، حولية الآثار العربية السمودية ، العدد ٢ ، ١٩٧٨ صفحة ١٠٩ .



البحث الثالث

النحت في العصرين السلوقي والفارسي

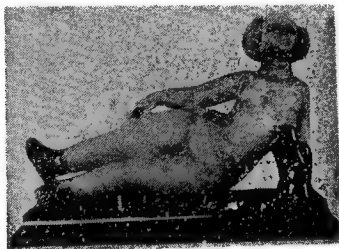
د. - وائس اسماعيل الصافي

كلية الآداب - جامعة بغداد

أعتمد الفنانون عامة والنحاتون بشكل خاص في تاجاتهم الفنية على المواد المتوفرة محليا ، كما فعل معماريو هذا العصر والعصور اللاحقة وحتى فترة ظهور الاسلام في استعمال المواد المحلية في تشييد الابنية . فقد استعمل الفنان الطين في صنع العديد من التماثيل الصغيرة والالواح ووضعت في افران خاصة ، في معظم الاحيان ، لشيها لتصبح فخارا صلبا . وكان الفنان العراقي القديم قد أبدع في صنع مثل هذه التماثيل والالواح الفخارية وبأحجام مختلفة ولمواضيع شتى منذ اقدم العصور . واستعمل البرونز أيضاً في صناعة بعض التماثيل الصغيرة أيضاً واستخدم الزجاج في عمل الصيفساء فقد عثر على قطع زجاجية صغيرة في مواقع عديدة كالحفرة وسلوقيه وهي تعكس صناعة الزجاج المزدهرة . وتعامل الفنان مع الحجر أيضاً وبكافة انواعه عند توفره بالقرب من مراكز المدن فقد عثر على مقالع

لحجر الحلان قريبة من مدينة الحضر ، فلذلك استخدم في نحت التماثيل والالواح اضافة الى تشييد الابنية ، اما المرمر فكان نادرا واستخدم نوع المرمر الرمادي اللون يطلق عليه المرمر الموصل في نحت بعض التماثيل المهمة في مدينة الحضر وانواعه الابيض اللون الذي كان يستورد من مناطق البحر المتوسط وفي بعض الاحيان على شكل تماثيل كاملة النحت ، اما الرخام فقد كان نادرا ايضا واستعمل لصنع الزهريات والتماثيل والصغيرة .

لقد وصلتنا ناذج معدودة مصنوعة من الحجر او المرمر من النحت السلوقي وهي تشمل تماثيل صغيرة لالهات اما عارية (شكل / ١)



شكل - ١

بوضعية مضطجعة على الجانب او واقفة مرتدية كامل ملابسها (شكل / ٢) وعلى البعض منها بقايا الوان وقد عثر عليها في مواقع مختلفة من العراق وبخاصة سلوقية التي عثر فيها ايضا على كميات كبيرة من الدمى الفخارية



شكل - ٢

حيث تعتبر امتدادا طبيعيا لعمل الفنان العراقي القديم وقد زاد في بعض مواضعها لتلائم معتقدات العصر فقسم منها يمثل آلهة اغريقية كهرقل وزوس (ابولو وأثينا) وغيرهم في وضعيات واشكال تعكس معتقدات الاغريق الدينية ، وقسم آخر يمثل اشخاصا يعزفون على مختلف الالات الموسيقية ونسوة تحمل اطفالا على صدورهن (شكل / ٣) وبوضعيات مختلفة وقسم اخر من هذه الدمي الفخارية عملت على اشكال حيوانات كالحصان والخنزير والارنب وما شابه لتستخدم لعبا للاطفال .

يتميز اسلوب النحت الهلنستي - السلوقي بيمض السمات التي جعلته



شكل - ٣

يختلف عن أسلوب النحت العراقي القديم فقد تميز النحت الهلنستي بالوضعية الرشيقة للأشخاص وبوضيحات متعددة ، فبالإضافة الى الجانبية التي امتاز بها النحت العراقي القديم هناك الوضعية الامامية وشبه الامامية وتتميز ايضا بالانطباعية وفي ملء الفراغات ملائمة ، وفي تقليد الطبيعة سواء في نحت الأشخاص او الحيوانات وكان لهذا الأسلوب في النحت اثر كبير على الفنان العراقي القديم في العصر الفرثي والذي اتصف النحت فيه باعتماد الوضعية الامامية الجامدة وبخاصة في اللوحات او المناظر الروائية وفيها

يصور الاشخاص سواء مثلوا بترا أم الهة وهم يحملقون في المشاهد دون ان يعبر النحت او الرسام التفاتة الى وضعية حركتهم او للاعمال التي يؤدونها في المشهد ، او للعلاقة فيما بين الاشخاص الاخرين في اللوحة الواحدة •

لقد كانت هذه الوضعية الصفة الاساسية للفن لثلاثة قرون متعاقبة وكانت مدار بحث ومناقشة العديد من المختصين الذين قدموا آراء متباينة ومتناقضة حول أصلها ولكنهم لم يقدموا اقتراحا او شرحا مقنعا • لقد مر فن النحت في هذه الفترة بمرحلتين رئيسيتين تطور خلاهما • ففي المرحلة الاولى كان الفنان ينتقي ويستوحي اسلوبه الخاص من اساليب الفن العراقي القديم واسلوب الفن الهلنستي المعاصر ، أما المرحلة الثانية فحدث فيها امتزاج والتحام بين هذه الاساليب فكانت اسلوبا واضحا مترابلا متكاملا وقد شاع استعماله منذ نهاية القرن الاول قبل الميلاد وبخاصة في العراق وسوريا •

ولقد واجه الفنان في بداية العصر مشكلة استيعاب تأثير الفن الهلنستي وهناك اشارات ضئيلة الى هذا الاستيعاب في القرن الاول قبل الميلاد واستمر اعتماد الاسلوبين معا وبشكل متنوع ويظهر ذلك واضحا من خلال بعض الدلائل الفنية فقد عثر على شاهدي قبرين في مدينة آشور يعود تاريخهما استنادا الى دلائل مدونة ، الى سنة ٨٩ / ٨٨ قبل الميلاد وتظهر في نقوش الشاهدين صورة شخص ملتح يرتدي قميصا وسروالا صور بالنحت البارز الواطيء وبالوضعية الجانبية وتظهر على اللوحة بعض الرموز الدينية الاشورية وعثر في مدينة آشور ايضا على شاهد قبر او مسلة تشبه الشاهدين السابقين من ناحية أسلوب النحت ولكن مع اختلاف في وضعية نحت الشخص التي نقشت صورته بوضعية امامية ويمكن اعتبار النحت المنقوش على هذه الشواهد او المسلات بداية لاعتماد الوضعية الامامية ، اذا اخذنا بنظر الاعتبار صحة تاريخ الشاهدين الاولين • ان الادلة التي تقدمها المسلات

استأنسه مهمة لدراسة التغير المفاجيء في الوضعية الجانيية
ان الامامية الا انها لا توضح بشكل جيد الوضعية الامامية التي
شاعت في العراق وسوريا وايران في النحت وبخاصة في اللوحات
الروائية .

يمن الممكن ان يؤرخ التغير الى الوضعية الامامية في بعض المدن
سورية المعاصرة ، ففي تدمر عثر على كسر من لوح منقوش تحت اقواس
معبد بل الذي يعود تاريخ بناءه الى عام ٣٣ ميلادي ونلاحظ على هذا اللوح
مشاهد لاشخاص بوضعية جانبية يقتربون من كاهن يقدم القرابين وقد نحتت
صورته بوضعية امامية ، أما تاريخ هذه القطع فمن المرجح انه يعود الى بداية
القرن الاول قبل الميلاد . اما في دورايرويس فقد كانت الوضعية الامامية
هي انعاذة السائدة في النحت منذ القرن الاول الميلادي كما يستدل على
ذلك من منحوتات مهمة عثر عليها من خلال الحفائر الانثوية ولم نثر على
منحوتات بالوضعية الامامية في مدينة الحضر تؤرخ قبل القرن الثاني
الميلادي عدا منحوتة واحدة تجمع بين الوضعيتين عثر عليها في منطقة
البوابة الشمالية وهي تقدم دليلا على اعتماد الوضعيتين . لقد طرحت نظريتان
رئيسيتان حول اصل الوضعية الامامية ، فالاولى تنص على الاصل الشرقي
لها . حيث استعملت تلك الوضعية في شمال وادي الرافدين خلال القرن
التاسع والثامن ق.م وان القبائل الرحل القرئية قد تبنت تلك الوضعية
وجعلتها قاعدة ونشرتها في مناطق سيطرتها ومن ضمنها العراق . والثانية
تشير الى ان الفن الهلنستي استطاع التغلغل وبالتالي التأثير على الوضعية
الجانبية التي كانت سائدة في فن النحت في الشرق الادنى القديم وتمثيل
الاشخاص بوضعية امامية او شبه امامية عندها استغل فنانون الشرق هذه
الحرية وغيروها الى وضع امامي جامد . تناولت الدراسات المعديدة التي
قام بها المختصون مناقشة هاتين النظريتين ولم يعثروا على الدلائل الاثرية

التي تؤكد وبشكل قاطع أيا من الاقتراحين . ولكننا نشير الى أهمية مناطق شمالي وادي الرافدين التي سكنتها القبائل الآرامية ونحتت قسما من منحوتاتها بالوضعية الآرامية ، وهي تربط بالمظاهر الحضارية الأخرى للمجتمع في تلك الفترة ، فالقبائل العربية التي سكنت سوريا ووادي الرافدين قد اعتبرت اقتصار آلهتها انتصارا لها على الآلهة الأغريقية السلوقية التي فشلت في تقديم الحماية لمتبديها . فلذلك طغى شعور بالثقة بين السكان الذين كانوا خاضعين للحكم السلوقي، وهذا الشعور القومي المرتبط بالمباديء الدينية والفلسفية التي تؤكد أهمية الفرد ادى الى دفع القبائل العربية الى تكوين علاقة قريبة مع الهتهم من خلال اشكالها وصورها وبالتالي عاد فنان الشرق القديم الى تقديم الهام منقذ فنحت بالوضعية الآرامية ، وبهذه الوضعية نحت الشخص المهم اذا كان إلها او متبدا على التماثيل التدمرية الاولى .

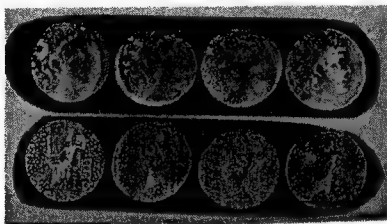
وخلاصة القول ان الوضعية الآرامية قد ظهرت في اعالي وادي الرافدين في القرن الاول قبل الميلاد ، واعتمدت بعد ذلك في النحت والتصوير بصورة دائمية خلال العصر الفرثي واصبحت نتيجة للتطورات الحضارية تقليدا مهما وواسطة فعالة لايجاد الصلة الروحية والدينية المباشرة بين الاشكال المصورة على اللوحات الفنية سواء كانت تمثل الهة ام بشرا وبين المشاهد واستمر اعتماد هذه الوضعية في النحت والتصوير حتى سقوط الفرثيين على يد الساسانيين . واما في الغرب فقد استعملها فنانون الفترة المسيحية الاولى واستمرت حتى بداية عصر النهضة .

من خلال اعمال التنقيبات الاثرية التي اجريت في العديد من المواقع والطبقات التي ترجع بتاريخها الى هذا العصر اكتشفت اعداد كبيرة من الدمى الصخرية والتي تمثل الهة ومتبعدين بوضعية مختلفة ونسوة عاريات أو يحملن أطفالهن على صدورهن وحيوانات استعملت لعبا للاطفال وغيرها .

وغر على القليل جدا من التماثيل المصنوعة من الحجر ومعظمها ايضا
يمثل نسوة او الهات واقفات او مضطجعات على جنبهن ولكن معظم التماثيل
والالواح الكبيرة المعمولة من مختلف انواع الحجر التي وصلتنا جاءت نتيجة
اعمال الحفائر الاثريّة في مدينة الحضر والتي منخصص فصلا لاحقا
لاستعراضها .

وتمثل صناعة النقود مظهرا مهما من المظاهر الفنية التي سادت في هذه
الفترة السلوقية - القرثية . وكانت النقود قد اخترعت في ليديا الواقعة
في غرب آسيا الصغرى خلال القرن السابع قبل الميلاد وانتشرت الى بلاد
اليونان عبر الجزر الايحية حيث ضربت من الذهب والذهب الابيض والفضة ،
واصبحت النقود للاغريق اداة ذات اهمية سياسية فعالة اضافة لاهيتها
التجارية ، وبدأت مدن الاغريق في التنافس خاصة وانها كانت تمر بمرحلة
ازدهار مادي من خلال تأسيس مستعمرات على كافة سواحل البحر المتوسط
وظهرت الاوزان المختلفة ونقشت الاشكال والرموز بالنحت البارز على وجهي
المسكوكة . وكما انتشرت الى الغرب وصلت الى الشرق من ليديا حيث ضرب
الاخمينيون نقودا ذهبية وفضية في حدود عام ٥٥٠ قبل الميلاد وتأثرت دور
ضربها بالطراز الاغريقي الايوني خاصة بعد غزوهم لتلك المناطق الساحلية
من اسيا الصغرى . وبغزو الاسكندر للشرق ، ضربت النقود على الطراز
الاغريقي وتأسست دور للضرب في مختلف المناطق التي سيطر عليها وكانت
الاوزان التي اعتمدها الاسكندر حسب المقياس الاثيني او الايكي التي
سبق لايه ان استخدمها ضرب الاسكندر نقودا ذهبية ولكن الغالبية منها
كانت فضية حيث اصبحت الدراخمة الوحدة القياسية واصدر ايضا « تتراد
راخم » الاربع دراخمات وعملات صغيرة تمثل اجزاء الدراخمة وسكت
ايضا نقود من البرونز أو النحاس . اورث الاسكندر تصميمها خاصا للنقود
حيث فضل نقش رأس الاله الجانبي متجها الى اليمين على وجه المسكوكة

• ووضع صورة كاملة لاله مع كتابة على التقفاء واستمر السلوقيون على سك نقود الاسكندر حتى بعد وفاته لاسباب سياسية بحثة عند حصول الاضطرابات • وبخاصة في المناطق البعيدة عن الادارة • ولكن الوضع السياسي ادى بالتالي الى قيام السلوقيين بتغيير جذري في سك النقود حيث تطلبت الحاجة الى ضرورة تمييز حاكم عن اخر يوضع صورته على وجه النقد مما ادى الى سيطرة الحاكم التامة على دور الضرب • واحتلت صورة اله اغريقي قما للمسكوكة وغالبا ما كانت صورة زوس او ابولو او هرقل (شكل / ٤) وتأثر



شكل - ٤ •

نقود سلوقية وجدت في مدينة الحضر

• قريون بأسلوب السلوقيين في سك النقود فعندما بدأ متراداتس الاول (١٧١ - ١٣٨ ق م) يسك نقودا رسمية خاصة بالدولة الثرية اعتمد في ذلك على طراز النقود السلوقية وعلى الاساليب الفنية لنقود دويلات محلية شبه مستقلة كانت تابعة للسلوقيين وتبنى القياس الايتيكي للعملة واللغة الاغريقية في سك نقوده وفي نفس دور الضرب في المدن التي استولى عليها • فلماذا اختلفت الاشكال المنقوشة على نقوده حسب المناطق الجغرافية حيث تأثرت

بالاساليب الفنية المحلية . ومع ذلك فانه استطاع ان يميز نقوده عن نقود غيره بنقش رأسه متجها الى اليسار بدلا عن اليمين، ما عدا بعض عملاته التي سكّت حسب الاسلوب الاغريقي ، ووضع زوس الجالس متجها الى اليمين على قناتقوده وأضاف تاريخا على بعض نقوده وبخاصة العملة ذات الاربع دراخمت (تتراد راخم) ونقش عبارة للملك الارشاقبي العظيم باللغة الاغريقية دون ذكر اسمه وفضل مشاداتس الشكل الاغريقي لنقش رأسه الذي جعله بلحية وبأكليل يدور حول رأسه ووضع على وجه المسكوكة اما على القفا فقد نقش شخصا جالسا بدون لحية حول رأسه اكليل ويحمل سلاحا من المحتمل انه يمثل الها او قد يكون احد أسلافه المؤلهين .

اتبع باقي ملوك القرنين هذه المواصفات التي اعتمدها مشاداتس الاول دون اجراء تغييرات جوهرية عليها (شكل / ٥) ، واذا ما حصلت تغييرات



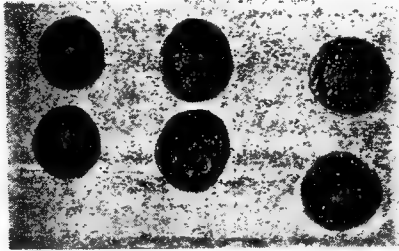
شكل - ٥

نقود فرثية عشر عليها في مدينة الحضر

فأما قد تعني عدم الاستقرار السياسي وإن العرش الفرثي بات مهدداً وانتشر استعمال النقود البرونزية بشكل كبير في جميع مناطق المملكة منذ زمن مثراداتس الأول ونقشت عليها أشكال متنوعة وبخاصة في الفترة بين ٥٠ ق م - ٥٠ ميلادي والتي تضمنت الهة أفريقية وطيوراً وحيوانات أو آنية كبيرة وفي بعض الأحيان نقشت صورة بنائية أو يد تحمل صولجاناً أو رأس الملكة . وحصل تدهور تدريجي واضح في سك النقود خلال الثلاثة قرون التي أعقبت موت مثراداتس الثاني (٨٧ ق م) فقد زادت نسبة البرونز المضاف إلى النقود الفضية وحصل تشويه في الكتابة الأفريقية ، ربما يعزى سبب ذلك إلى عدم فهم ضارب السكة لتلك الكتابة وإضاف ولجش الأول (٥١ - ٧٧ م) بعض الحروف الآرامية ثم أصبحت الآرامية اللغة الشائعة المنقوشة على النقود منذ زمن مثراداتس الرابع (١٢٨ - ١٤٧ م) حيث تبدلت أيضاً أساليب النقش الأفريقية الأولى لتصبح خطوطاً تعطى أشكالاً محورة وبعيدة عن الواقع .

أثرت صناعة النقود الفرثية على سك نقود الولايات التابعة للملكة إضافة إلى المقاطعات المجاورة ، فمملكة كراسيني (ميسان) التي أسسها هيسايوسينس في حدود عام ١٤١ ق م ربما بموافقة السلوقيين قد فاصبت العداء للحكام الفرثيين وحافظت ، في بعض الأحيان ، على روح من الاستقلالية أدى بالتالي إلى تبني حكامها أسلوب نقش النقود السلوقي في وضع الرأس الجانبي متجهاً إلى اليمين وحوله أكليل على الوجه وصورة هرقل واقفاً على القفا ، ثم حصل تبدل في وضعها السياسي أتبع على أثرها طراز النقود الفرثي وما صاحبه من تبدل إلى الأحرف الآرامية إضافة إلى التدهور التدريجي في الصناعة والأسلوب ، وأصدرت مدينة الحضر نقوداً برونزية في فترة

متأخرة من تاريخها وربما كان بدافع من الرومان بدليل احتوائها على الحروف اللاتينية SC على قفاها والتي قد تمكس ايضا فترة تحالف الحضرين مع الرومان خلال الاعوام ٢٣٣ - ٢٤٠ / ٢٤١ ميلادي (شكل / ٦)



شكل - ٦
تقود مدينة الحضر

ويظهر على وجه المسكوكة الحضرية رأس الاله شمش وجوله هالة وعلى القفا يظهر نسر ناشر الجناحين مع الكتابة الارامية « حطرا دي شمش » والتي تعني « الحضر مدينة الاله الشمس » •

واعطى الحكام الفرييون كما كان السلوقيون قبلهم امتيازاً لبعض المدن بسك تقود. بروثية صغيرة لاستعمالهم الخاص ربما لارضاء الجاليات الاغريقية التي استوطنت فيها • فقد اصدرت مدينة الوركاء تقودا بروثية صغيرة منذ زمن الملك السلوقي انطيوخوس الرابع وحتى فترة حكم مراداتس الثاني • وسكت سلوقية تقودا خاصة بها بعد سيطرة مراداتس

الاول عليها وعلى بلاد بابل حسب المواصفات السلوقية استمرت حتى حدود عام ٢٤ م عندها حجب عنها هذا الامتياز ولكنها اصدرت نقودا عند قيام التورات فيها على الحكام الفرثيين • واصدرت نينوى نقودا صغيرة عندما منحها مشراداتس الثاني امتيازاً خاصاً ربما كان لتقوية مركزه في شمال العراق •

نستخلص مما سبق ان الفن في العراق خلال هذه الفترة قد اتسم بصفات مهمة اهمها اعتماد الوضعية الامامية في النحت والتصوير والتي اصبحت القاعدة العامة وقد استبعدوا الحكام الساسانيون ورجعوا الى الوضعية الجانيية بمد ان سيطروا على الحكم في هذه المناطق •

المراجع

الدكتور واثق اسماعيل الصالحي : « الملامح البارزة للفن الفرسي في ضوء المكتشفات الأثرية » مجلة كلية الآداب ، ٢٦ (١٩٧٩) ٣٦١-٣٧٤ .
الدكتور واثق اسماعيل الصالحي : الحضر - النقود المكتشفة خلال تنقيبات موسم ١٩٧٢/٧١ مسومر ٢٠ (١٩٧٤) ١٥٥ - ١٦٢ .

- 1- Malcolm Colledge, *Parthian Art*, London, 1977.
- 2- ———, *The Parthians*, London, 1967.
- 3- M. Rostovzeff, "Dura and the Problem of Parthian Art", *YOLS*, V. 7935.
- 4- C. Hopkins, "A Note on Frontality in the Ancient Near Eastern Art, *Ars Islamica*, III, (1936) PP. 187-198.
- 5- S. Nodleman "A Preliminary History of Characene Berytus, XIII (1960), 83-121.
- 6- W. Van Ingen, *Figurines from Seleucia on the Tigris*, Ann Arbor, 1939.

البحر الرابع النحت في الحضرة

د. راشد اسماعيل الصافي

كلية الآداب - جامعة بغداد

تظهر المنحوتات ، التي عثر عليها في مدينة الحضرة نتيجة أعمال الحفائر الأثرية التي اضطلعت بها المؤسسة العامة للآثار والتراث منذ ربيع عام ١٩٥١ وحتى الوقت الحاضر، مزيجا متنوعا من الاشكال، فمنها ما عمل بالنحت المدور ومنها ما نقش بالنحت البارز العالي وقسم آخر بالنحت الواطيء ولكنها مع ذلك ، نحتت جميعها من الحجر وبانواعه المختلفة ، وأستعمل نوع معين من الحجر يعتمد أساسا على الموضوع أو على الشكل المراد نحته . فقد نحت تماثيل الأشخاص من حجر الحلان المتوفر محليا أو من المرمر الموصلية وصنعت منحوتات الآلهة بالنحت البارز من أحد هذين النوعين إضافة الى تماثيل صغيرة ، بينما الآلهة عمت من الرخام الأبيض . وعثر على تماثيل الأشخاص التي عمل معظمها بالحجم الطبيعي ، في جميع مرافق المدينة التي شملتها أعمال الحفائر الأثرية . فقد عثر عليها واقفة لصق جدران المعبد الكبير ومطلّة على الساحة الامامية أو أقيمت في داخله ووضع قسم منها في ممرات معبد شمش وفي الغرف الأخرى ، واكتشف العديد منها في المعابد الصغيرة وقسم

منها في البيوت الخاصة وعملت هذه التماثيل لتشير الى أشخاص معينين ، تركوا في أكثر الاحيان اسماءهم محفورة بكتابة باللغة والخط الاراميين على قواعدهم ، فمنهم أفراد العائلة الحاكمة كالمملوك والامراء والنبلاء وأميرات البلاط ومنهم المحاربون والتجار والكهنة ويستدل على شخصياتهم من أسمائهم ومن اشكال ملابسهم وزخرفتها ومن بعض الاشياء التي يحملونها كأن تكون مثلاً سيفاً طويلاً يدل على أن حامله محارب أو تكون كيساً من النقود يشير الى تاجر، وبعض التماثيل تمثل كهنة حفاة الاقدام يحرقون البخور ويقف هؤلاء الاشخاص بجمود وبالوضعية الامامية وهم يحملقون في المشاهد وتظهر قوتهم وغناهم في كل طية من طيات ملابسهم الفاخرة وتظهر بتسريحة شعرهم وفي حلهم وفي اللآلى والاحجار التي تزين ملابسهم ، ويقفون مع آلهتهم في المعابد يصلون لهم ويحيون الزوار برفع أيديهم . ولم يعتن بنحت ظهر هذه التماثيل فقد عمل بشكل مختصر خال من الزخرفة والتشكيل لانها وضعت في الابنية لصق جدرانها لمشاهد من الامام فقط ، وهي بهذا تتماشى مع اسلوب الفن السائد في هذه الفترة الذي يتميز باعتماد الوضعية الامامية الجامدة في النحت البارز والتصوير والتي ناقشنا أصولها في فصل سابق .

ومن أمثلة النحت المدور المهمة تماثيل سنطروق الملك (بن نصر ومربا) الذى حكم في حدود السنوات ١٧٠ - ١٩٠ ميلادى وقام باعمال عبرانية ضخمة في المدينة فإليه يعزى معبد اللات الضخم الذى يتصدر المعبد الكبير وكان مسؤولاً عن الاضافات المهمة في معبد شمش . لقد اكتشفت تماثيل متعددة له في مختلف اطراف المدينة ، فقد عثر على تماثيل له بارتفاع ٣ أمتار وكان جزءاً من واجهة أجد القلاع الحجرية الصلدة بالقرب من البوابة الشمالية وهو في وقتها المهودة يسك سقفة نخيل صغيرة باحدى يديه ويرفع الاخرى لتحية القادمين للمدينة هو وابنه عبد سميا ولى عهده وقائد جيشه ، فتماثيل سنطروق الملك (شكل - ١) وجد في المعبد العاشر من المعابد الصغيرة رافما



سنگ - ۱
 سنگ - سحر و جادو

صغيرة تدل على القدسية والرقعة ، وفوق رأسه تاج محلى بنسر ناشر الجناحين يده اليمنى مثنية وباسطا كفه في وضعية التحية ويمسك بيده الاخرى سعة وقد صنف شعره بتقسيمه الى ثلاث لامت أو أجزاء تتألف كل منها من مجموعة من التجمعات الحزونية الشكل كبيرة الحجم بينما صنف شعر شواربه ولحيته بشكل متموج ويرتدى سنطروق ثوبا يصل الى ركبته محلى من الامام بزركمة متألفة من الاحجار الكريمة والذهب ، ويمتد ايضا على مقدمة السروال وحول خصره حزام يتألف من قطع مربعة الشكل تحتوى على زخارف هندسية تشبه النجوم ويرتدى حذاء على مقدمته صفان من الاقراص ، ويلبس سنطروق ملوقا حول رقبته وأساور حول معصبيه وعلى جنبه الايمن خنجر صغير . وعلى قاعدة التمثال كتابة تدل على شخصيته فهي تذكر (تمثال سنطروق) ، وأستطعنا أن نميزه عن تمثال الملك آخر بنفس الاسم لمقارنته مع تمايله الأخرى . لقد أهتم النحات كثيرا بنقش التمثال من الامام وإكتفى بتشكيله بشكل مبسط جدا من الخلف وهذا الاهتمام بزركمة الملابس وزخرفتها اشارة واضحة الى المركز المهم الذى احتلته هذه المدينة في التاريخ العربي قبل الاسلام فقد كانت الاموال تتدفق عليها من القبائل العربية في سبيل اعلاء شأنها ورفعتها، وعثر على رأس وقاعدة تمثال سنطروق الملك (بن نصرو ميا) بالقرب من السقيفة التي شيدها خلف معبد شمش (شكل - ٢) ، فالرأس يشابه رأس التمثال السابق الذكر من حيث تصفيفة الشعر الثلاثية اللامت ومقدمة التاج المحلاة بنسر ناشر الجناحين ، أما القاعدة فعليها كتابة تذكر « تمثال سنطروق ملك العرب بن نصروميا » . وعثر بالقرب من السقيفة على تماثيل آخرين يعودان الى ابنيه عبد سميا ونهرا فقد نصت تمثال عبد سميا بهيئة شاب يحمل سعة يده اليمنى ويرفع الاخرى للتحية وصنف شعره على شكل صفوف



شكل - ٢

تمثال سنطروق وتمثالا ولديه عبد سميا ونهيرا

متعاقبة من تجمعات حلزونية تدور حول رأسه ، وحول رقبته طوق يتألف من حلبي ذهبية على شكل أقراص ومستطيلات وحول معصيه أساور تتبع نفس الطراز . يرتدي عبد سميا ثوبا ذا أكمام طويلة يصل الى الركبتين وعليه زخرفة نباتية تؤلف شكلين يضيئين ، الاول على الصدر وفي داخله صورة

بالنحت البارز للالهة العربية اللات (أثينا) بهيئتها وملابسها العسكرية ترتدي خوذة حربية وتمسك رمحا بيدها اليمنى وترسا باليد الأخرى ، والثاني تحت الحزام يحصر بداخله نقشاً بالنحت البارز الواطيء يمثل هرمز "Hermes" رسول الاله بدليل الجناحين اللذين يظهران فوق رأسه ويمسك بمصاه الطويلة بيده اليسرى وكيسا للنقود باليد اليمنى والتي تميزه بصفته حاميا للتجارة والتجار . أما تمثال ابنه الآخر نيهرا فمعرف بكتابة على قاعدته ويرتدي ثوبا موشى بتحليات من عناقيد عنب واوراقه وتمتد لتشمل واجهة السروال أيضا ، وحزامه يتألف من أقراص واسعة لعلها اصداق مثبتة على أقراص أكبر من معدن قد يكون ذهباً . وتظهر زخرفة العنب على ملابس نبيل حضري قد يكون تاجرا وجد فوق رف "Console" في المعبد الثالث (شكل - ٣) وقد صنف شعره بنفس تسريحة عبد سيبا المار ذكره وهي تتألف من صفوف من تجمعات حلزونية تدور حول الرأس وقد رفع يده اليمنى للتحية . وتم اكتشاف بعض التماثيل لاشخاص ذوي منزلة رفيعة يمثلون أما ملوكا أو أمراء يرتدون لباس رأس قد يكون تاجا يشبه السدارة ذات حافة مسننة ولها واقية للرقبة وهي مزينة بصفوف من اللآلئ وبقطع ذهبية وابرز مثال لهذا النوع من لباس الرأس يظهر على تمثال الملك الحديابي أتلو الذي وضع تمثاله في المعبد الثالث وهو يرتدي اضافة الى القميص والسروال معطفا ذا حافة سمكة قد يكون من القرو ومحلة بقطع من الاحجار الكريمة (شكل - ٤) .

أما تماثيل النساء فتبدو عليها زخرفة وزركشة في الملابس تشق مع الحلبي الكثيرة التي تزينها لانها تعكس طبيعة وغنى اميرات البلاط فتمثال



شكل - ٣
تمثال نبيل مجهول الاسم



شكل - ٤

تمثال الملك الحديابي اتلو

الاهيرة دوشفري (شكل ه) الذي عثر عليه في المعبد الخامس المخصص لعبادة الالهة اللات خير مثال على هذا النوع من التماثيل وهي ترتدي تاجا عاليا محلى بانواع مختلفة من السلاسل النفيسة وفي مقدمته صورة اله عاشر يقف في كوة محارية الشكل وترتدي طوقا وثلاث قلائد مختلفة الصياغة أشهرها تتدلى فوق خصرها وتنتهي بكرة قد تكون ذهبية وهي تشبه احلى



شكل - ٥

تمثال دوشغري وتمثال ابنتها سمي

القلائد التي ترتديها ابنتها سمي ، التي عثر على تمثالها في المعبد نفسه ، إضافة إلى الأقراط والأساور التي ترتديها . يقف كل من التمثالين على قاعدة عليها كتابة محفورة تذكر اسميهما .

أما تماثيل الكهنة (شكل - ٦) فإنها تحمل مميزات تدل على نوع العمل



شكل - ٦
تمثال كاهن

الذى يمارسه الكاهن ، فالكاهن يظهر حافي القدمين يحمل صحنًا مزخرفًا
بيده اليسرى لعله للبخور ويمد يده اليمنى متناولًا بعضًا منه ويرتدي ثيابًا
خاصة به تتألف من صدرية ثخينة فوق مئزر أو قميص ذي ردين طويلين
يصل إلى الركبتين • تكاد تكون ملابس الكهنة بسيطة وزخرفتها قليلة •
وتتميز تماثيل الآلهة بأشكالها ومعطياتها التي تعكس شخصياتها

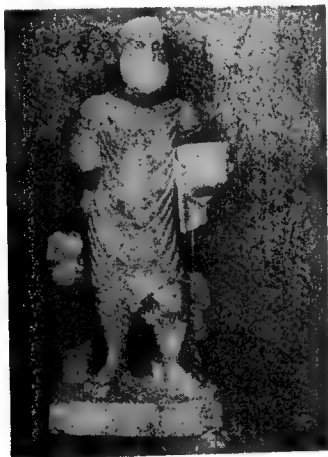
وصفاتها. لقد تعددت آلهة الحضرة فمنها المراقية القديمة والعربية والارغريقية، وحدث امتزاج وتطور بين هذه الآلهة وفي هذا العصر بالذات فمثلا تطابقت عبادة هرقل البطل الاله الاسطوري الارغريقي مع نرجال ، اله العالم السفلي في الاساطير المراقية القديمة منذ الفترة السومرية وتطابقت عبادته ايضا مع جند « جدا » اله الحظ عند العرب ، وهذا التطابق يستند الى دلائل آثارية وكتابية مؤكدة . فتشال هرقل (شكل - ٧) الفاقد الرأس الذي عثر عليه في



شكل - ٧

تمثال هرقل - نرجال في البوابة الشمالية في الحضرة

كوة حجرية في مدخل البوابة الشمالية يمثل فرجال بصفته البطل الحامي ورئيس الحرس (د حشفظا) كما تذكر الكتابة على دعامة الكوة ، فهو يضع جلد الأسد فوق ذراعه الأيسر ويسند ذراعه الأيمن بوضع يده على هراوته ، وبالرغم من أن التمثال يوحي للناظر بأنه يتبع في نحته أسلوب الاغريق أو الرومان إلا أنه يخضع لقاعدة الوضعية الامامية حيث لم يتم نحت ظهر التمثال. ويظهر هرقل في تمثالين صغيرين ولوحة كبيرة بالنحت البارز مرتديا الملابس الحضرية المألوفة وواضعا جلد الاسد فوق ذراعه الأيسر وهراوته تسند ذراعه الأيمن وتشير الدلائل الكتابية الا انه قد تطابق مع جندا «جندا» (شكل - ٨).



شكل - ٨
تمثال هرقل - جندا في الحضرة.

لقد امتازت عبادة هرقل بشعبية واسعة في مدينة الحضر فقد عثر على ما يزيد عن خمسين تمثالا له أثناء اعمال الحفائر الاثرية، فقد عثر على الاقل على واحد من تماثيله في كل معبد صغير ومن المحتمل انه كان « الها مرافقا » لاله المعبد الرئيس أو أن تماثيله وضعت لغرض توفير « الحماية » أو لطرد روح الشر من المعابد أو أنها قدمت نذورا لاله المعبد الرئيس .

ومن أبرز اعمال النحت المدور للالهة ، تمثال الاله بعلشمين الذي اكتشف في المعبد الخامس (شكل - ٩) واعتقد سابقا بأنه يمثل آشور بل



شكل - ٩
تمثال بعلشمين

استنادا الى ورود هذا الأسم بصيغة « أشريل » على بعض الكتابات المكتشفة في المعبد ولكون هذه الكلمة تعني « فرحة بل » وهي اشارة واضحة الى الالهة اللات (اينا) • تمثال بملثمين الفاقد الرأس واليدين يرتدي ملابس عسكرية رومانية مكونة من قطع من صفائح معدنية وله لحية طويلة مقسمة الى خصلات صغيرة يشبه اللحي الآشورية وحول رقبته قلادة تتوسطها زخرفة قرصية الشكل • وعلى صدر الاله نحت رأس وصور اله الشمس وتدور حول رأسه هالة، وتركع امامه وعند قدميه الالهة تايخا على ركبته وهي ترتدي ثوبا واسعا وقد نحتت طياته بتأثير هلنستي وعلى جانبي التمثال نحت نسران واقفان على القاعدة وهما ينشران جناحيهما لكي يغطياه من جوانبه الثلاثة وقد صورا بوضعية حماية وتحفز ومن الخلف يظهر وجه فوق رأسه جناحان لعله يمثل هرمز • وظهر التمثال مغطى بقطع نصف بيضوية الواحدة فوق الاخرى قد تكون حراشف ثعبان ، والنسر والثعبان كانا رمز الالهية الدائم ويدلان على قدسية عميقة فالثعبان يرمز الى أشياء متعددة من بينها انه يمثل حركة الشمس في السموات وله قابلية تجديد جلده القديم بآخر جديد وهي صفة تدل على خلوده • وحقيقة احاطة النسرين بهذا الاله تدل على انه يتمتع بمركز مهم بين مجموعة الالهة كما ظهر زوس - بملثمين جالسا على عرش بين نسرين على لوحة عثر عليها في دورايوروس •

ومن أمثلة النحت المدور للالهة ، تمثال الالهة اللات الذي عثر عليه في المعبد الخامس ، حيث تظهر بصفتها الحرية المتطابقة مع الالهة الاغريقية اينا مرتدية الخوذة الحرية فوق رأسها وتمسك ترسا بيدها اليسرى وفي الأخرى المقبوضة على رمح يستند على القاعدة وعلى صدرها يظهر الدرع المطلسم المتميز بصورة مدروسة • وتظهر ميزات هلنستية في تفاصيل ملابسها التي عملت بشكل مختصر وبطيات عميقة وبخاصة عند منطقة الخصر ولم يهتم النحات بالظهر أيضا •

اما اعمال النحت البارزة فتحتل اهمية خاصة لدى اهل الحضرة فقد نقشوا صور آلهتهم بهذه الطريقة اضافة الى بعض القطع التي قد تعكس احداثا في حياة ملوكهم ومساداتهم ، وفي النحت البارز اعتمد النحات بشكل اساسي على الوضعية الامامية في تصوير الاشخاص سواء كانوا بشرا أم آلهة ومن أبرز امثلة النحت البارز هي لوحة «نصروميا» (شكل - ١٠) التي نقشت



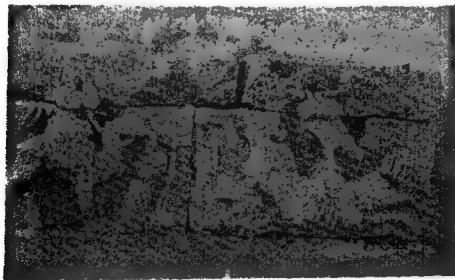
شكل - ١٠

اسكفة مدخل المعبد الخامس عليها نقش لنصروميا

على واجهة اسكفة المعبد الخامس الذي يعزى بناؤه اليه وهذه اللوحة فريدة من نوعها في الحضرة لانها ذات أهمية تاريخية فهي تصور شخصا كان له دور مهم في تثبيت وتعزيز مكانة المدينة بين مدن ذلك العصر الذي اتسم بالحروب والاعتداءات ، فهو أي نصرو ، قاد دفاع المدينة التاريخي أمام جيوش الرومان التي كانت تحت امرة تراجان ، يظهر على اللوحة مضطجعا على جنبه الايسر ويحمل صحنًا بيده اليسرى وهو يرتدي ثوبا يصل الى الركبتين مزخرفا بأشكال معينة بسيطة وسروالا ، وقد نحت وهو يواجه المشاهد ونقش اسمه بالقرب من راسه ويقف أمامه وباحترام شخص اسمه ولجش مدون خلف رأسه وعلى يساره . وضع نصرو تمثال الهة الحامي وعلى كل جانب من جانبي المشهد

لحقت الهة النصر المجنحة ويحمل كل منها أكليلا مفتوحا وفي اقصى يسار اللوحة يقف شخص آخر لا تعرف هويته • يستمخ نصروريا هذا المشهد نفسه ووضعه فوق المدخل الرئيس لبوابة المدينة الشمالية بدليل العثور على أجزاء مهمة منه وبخاصة الشخص المضطجع والاله العامي اضافة الى كتابة تشير الى نصروريا نفسه ، حيث يعتقد بأنه قد أجرى اعمال صيانة وترميمات لتلك البوابة •

ونعت مشهد موسيقي بنقش بارز عال على حجرات بناء الايوان الجنوبي من معبد اللات الضخم الذي بناه لها سنطروق الملك ابن نصروريا • ولهذا المشهد أهمية استثنائية من نواح متعددة فهو يعكس لنا طقسا دينيا مهما يتمثل في تصوير قدوم الالهة اللات الى معبدها على ظهر ناقة وفي نقش صورالموسيقيون الذين يعزفون على مختلف الآلات الموسيقية التي تشتمل على آلات النفخ والقرع • اضافة الى شبان بعضهم يصفقون وهرقمون أصابهم وبعض منهم يحمل كامسا أو يستمع الى المغنية (الاشكال ١١ ، ١٢ ، ١٣) •



شكل - ١.١

لوحة تمثل قدوم اللات الى معبدها



شكل - ١٢
جزء من المشهد الوسيطى



شكل - ١٣
لوحة من لوحات المشهد الوسيطى حيث تظهر الغنبة والمزمارون

لقد نحتت الالهة اللات بوضع امامي راكبة على ناقة بوضع جانبي وامامها تظهر امرأة قد تكون كاهنة المعبد تضرب على الدف وقد صورت بوضع شبه امامي . وتظهر على اللوحة أيضا كفة ميزان ترفعه من وسطه امرأة نصف عارية صورت من الخلف يقف على لفة ملابسها نسر ناشر الجناحين يحمل اكليلًا في منقاره قد يكون رمزا لشمس كبير آلهة الحضر . أما بقية قطع المشهد فتظهر عليها رؤوس شبان حليقي اللحي ، ما عدا واحد منهم ، وهم يعزفون على الآلات الموسيقية وقسم منهم يحملون كؤوسا ويشاركون الاحتفال بعض الشابات أيضا . لقد نحتت معظم رؤوس الأشخاص بنحت عال قريب من النحت المدور وبخاصة في منطقة أعلى الرأس حيث يقل البروز كلما اتجه الى الأسفل وقسم منها لم يصور بالوضعية الامامية الجامدة وانما بوضعية جانبية أو شبه جانبية وتظهر على بعضهم اختلافات في طريقة تصفيف الشعر . ومهما يكن من امر هؤلاء الشبان فإن علائم البشر والسرور تبدو على محياهم وهم يعزفون فرحين بقدوم الهنم اللات العربية .

وتعتبر الألواح الثلاثة التي فحتت عليها نقوش آلهة التثليث الحضرية خير مثال لاسلوب النحت البارز في الحضر وقد عثر عليها خلف معبد التثليث . فالأولى منها تحمل صورة نصفية لاله مرن (سيدنا) (شكل-١٤) مرتديا قميصا ذا اكمام طويلة ، حزينًا بمدالية امام كل كتف ، عليها نسر ناشر الجناحين بالنحت البارز الواطئ ويرتدي حول رقبته قلادة تتوسطها أقراص قد تكون أحجارا كريمة وتحيط برأسه هالة مكونة من أحد عشر شعاعا وعلى جبينه قرنان صغيران يدلان على الوهيته وعمل شعره بتصفيغة تتألف من صفوف من تجمعات حلزونية الشكل تدور حول الرأس . لقد نحت الفنان هذا اللوح



شكل - ١٤

نحت بارز يمثل مرن (شمش)

بشكل جيد فقد بين سمات الوجه وتعايره بشكل واضح ودقيق وبخاصة الحزم والشدة التي تظهر من تقطيب الحواجب • لقد صور مرن وهو يخرج من خلف الجبال التي صورت رمزيا بشكل كرات منتظمة بصفين • ومرن في التشليث الحضري يمثل الاله الشمس ويستدل على ذلك من أدلة كتابية واخرى فنية

تفصيلية • أما مرتن (سيدتنا) (شكل - ١٥) فقد نحتت صورتها على اللوحة الأخرى وهي تظهر بشكل امرأة ترتدي ملابس هلنستية بدون أردان مزينة بكلايين وتتميز بتسريحة شعر خاصة حيث يتجمع الشعر على شكل لمة فوق الرأس وتحيط بها اوراق أكاثوس من جوانبها الثلاثة وقد عرفت مرتن على



شكل - ١٥

نحت بارز يمثل مرتن (أترعنا - عشتار)

أما أترعنا العريية أو عشتار البابلية استنادا الى دلائل آثارية وكتابية عديدة • لقد أبدع النحات في صنع هذه اللوحة فعلى الرغم من تصويرها بشكل امامي الا أنها لا تخلو من حيوية تفتقدها الكثير من لوحات الحضر التي تتميز كما ذكرنا سابقا بالجمود وعدم الحركة • واللوحة الثالثة تحمل قشبا بالنحت البارز للاله الابن (برمرين) (شكل - ١٦) الذي يصور بهيئة شاب حليق الذقن والشوارب ، وعلى جبينه يظهر قرنان ، وقلم شعر رأسه بشكل متناظر ويتألف من خصل متموجة تشبه السنة لهيب النار • وحول رأسه هالة مشعة تخرج من

كفيه نهايتا هلال ويصور برمرين وهو ييزغ من هلال آخر يمتد عليه
والهلالان دلالتان واضحتان على طبيعة برمرين بصفته اله القمر وتعتبر عبادته
امتداداً لعبادة سن عند المراقين القدماء وقد عثر على أدلة عديدة تؤكد التطابق
بين سن (اله القمر) المراقي القديم وبين الاله الابن في التثليث المعصرى .

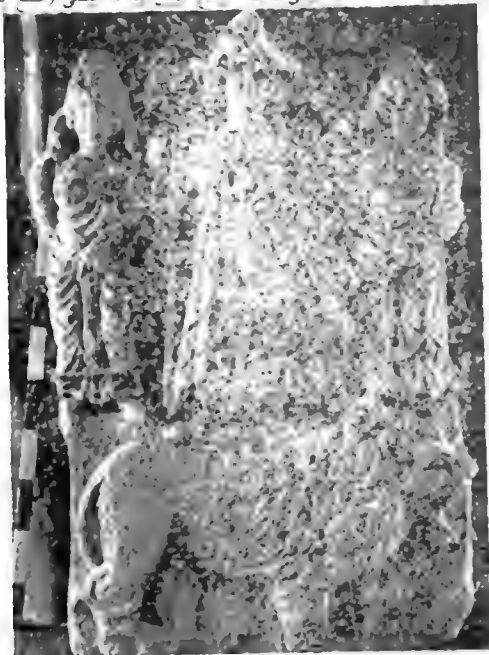
وتظهر الالهة اللات على عدة لوحات بالنحت البارز ، اهمها تلك التي
تظهر فيها واقفه على ظهر أسد وعلى جنبها امرأتان متشابهتان في الملابس



شكل - ١٦

نحت بارز للاله الابن برمرين (سن - اله القمر)

والواقعة تحت ارتفاع كل منها يدها اليسرى لتحت (شكل - ١٧) وصور
اللات بالوجه الأمامي وهي تحت ارتفاع يدها اليسرى وضع يدها



شكل - ١٧

نحت بارز يمثل الالهة اللات والهة تانوتين

اليسرى على ترس مزين بهلال وهي ترتدي شكلا مبسطا من الخوذة الكورثية فوق رأسها ، أما ملابسها فاغريقية حربية تمتاز بصدرها المطلسم الذي يتصدره قناع مدوسة . أما الأسد فقد نحت جانبا متجها نحو اليمين فاتحا فمه ، وذيله ملفوف حول رجله اليمنى الخلفية . عثر على هذه اللوحة في المعبد الخامس ويعتقد المنقبون أنها وضعت أصلا في خلوته . لذلك فإن الأمرين تمثلان الهتين ثانويتين مرافقتين للات بالرغم من أن نحت صورة اللات كانت ناجحة وقرينة الشبه بأشكالها الأخرى الهلنستية إلا أن اللوحة لا تزال ضمن الحدود العامة للفن في الحضر وهي اعتماد الوضعية الامامية الجامدة ، حيث تظهر هذه الصفة على وجه اللات وعلى وجهي الالهتين الآخرين .

ويصور بلشمين على لوح مهم بالنحت البارز عثر عليه في المعبد الثالث المخصص لتقديسه استنادا الى دلائل كتابية عثر عليها أثناء تنقيباته (شكل - ١٨) .



شكل - ١٨

لوح يمثل بلشمين وثلاث نسوة الهات

ويظهر على اللوح أربعة أشخاص ، ثلاث نسوة ورجل يقفون في صف واحد تضع النسوة على رؤوسهن تيجانا لها شكل البرج وتبدو عيونهن واسعة ومطعمة بالمعاج أو الصدف ، وملامح وجوههن واضحة ومتميزة وملابسهن متشابهة اذ ترتدي كل واحدة منهن قميصاً داخليا طويلا يصل الى الارض وينتهي بطيات متناسقة حول القدمين ، أما الرداء الخارجي فمثبت على الكتفين بدبوسين مدورين وينتهي عند القدمين وينطوي فوق الحزام في الوسط وطيانه موزعة على الجسم وترتدى النسوة قلائد متشابهة وتظهر حول معصمهن الأيمن أساور بسيطة وتحمل النسوة في أيدهن اليسرى سعة وتحمل المرأة التي في أقصى اللوحة في يدها الثانية حزمة أغصان تنتهي بأثمار كروية الشكل ، تشبه الرمان ، في حين تضع المرأة التي في يمين اللوحة يدها اليمنى على فخذه الأيمن . وأما الرجل فيضع فوق رأسه تاجا يأخذ شكل برج عال يختلف نوعا ما عن التيجان ذات البرج التي ترتديها النسوة ، وتظهر عيناه مطعمتين وشارباه ملتويين الى الاعلى ولحيته بيضوية وشعره موزعا بتناظر . ويرتدى ثوبا طويلا ذا أكمام قصيرة وازارا حافته العليا مبرومة وملتفة فوق كتفه ويحمل الرجل بيده اليمنى ثلاثة اشربة تمثل حزمة البرق التي ترمز للاله بلمشمين سيد السماء ، اله الرعد والبرق والامطار وظيفته الاساسية هي حماية المزروعات والخصوبة التي تحول الصعراء الى مزارع وتحافظ على حياة الانسان والحيوان . وقد عبد هذا الاله في الحضر بدليل العثور على كتابات مهمة متعلقة به بالاضافة الى اكتشاف العديد من المنحوتات التي تمثل . ولوحتنا هذه تتصف بذات السمات التي يتصف بها فن النحت في الحضر .

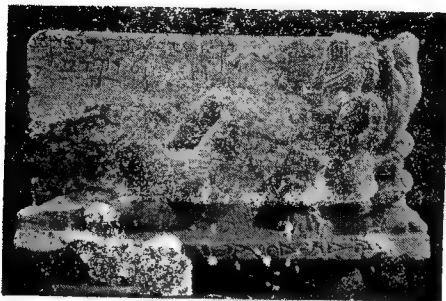
ويحتل لوح نرجول (رجال) (شكل - ١٩) ، او في بعض الاحيان يسمى لوح سريروس ، أهمية خاصة عند البحث في نحت الآلهة في مدينة الحضرة ، فقد عثر عليه في المبد المخصص لعبادته ويقف نسر ناشر الجناحين على اكليل يلتف حول رأسه ، على جانبيه قرنان صغيران وآخران بجيئة ثعابين ينحنيان الى الاعلى . وقد طلي شعر رأسه الاشعث ولحيته الكتنة وشواربه الطويلة باللون الاسود وقد طعمت عيناه بأصداف بيضاء اللون ويرتدى الاله قباء يلتف جزؤه الايمن على الايسر وله حاشية مزركشة يتدلى منها جرس في كل من نهايتي القباء يلبس سروالا مزينا من الامام بصف واحد من الاقراص يستمر الى مقدمة الحذاء . وتتوزع ثلاثة أزواج من الثعابين على



شكل - ١٩
لوح نرجال او سريروس

اللوحة ، فيخرج زوج منها من الكتفين وآخر من منطقة الخصر والثالث من نهاية سرواله • ويحمل الاله بيده اليمنى المرفوعة والمنثية عند المرفق فأسا مزدوجة احدى نهايتها على شكل ثعبان وتعتبر الفأس رمزا من رموزه عند البابليين والاشوريين ، ويمسك بيده اليسرى على مقبض سيف عريض يتدل على جانبه الايسر بالقرب من الكلب (سريروس) ذى الثلاثة رؤوس والمنثيت مقوده عند خصر نرجال وقد لون رأسان فقط ، واحد باللون الاسود والاخر باللون الاحمر • وسريروس حارس مدخل العالم الاسفل في الأساطير الاغريقية ، وتظهر ثعابين وعقارب على اللوحة بعضها بالنحت البارز والاخر مضاف بالالوان وعلى يمين نرجال يوجد تمثيل لسميا (إله السماء) يتألف من القمر والشمس والكواكب الخمسة وهي المشتري وزحل والمريخ والزهرة وعطارد وعلى يساره تظهر أترعتا (عشتار) جالسة على عرش بين أسدين وفوق رأسها نسر ناشر الفناجين يقف على لباس رأس عال وتمسك بيدها اليسرى تمثيلا آخر لسميا ، ونحتت سمكتان متقابلتان على واجهة قاعدة العرش ، والاسد والسمكة من شارات أترعتا • لقد أعتد النحات الدقة في عمل هذه اللوحة الفريدة وقد نجح في اعطاء التأثير الذي يبعثه شكل نرجال لدى المتعبد وأضاف اليه اللون الاحمر والاسود ليزيد منه •

وشكلت منحوتات هرقل في النحت البارز أهمية معينة لدى الحضريين لا تقل عن أهمية تماثيله في النحت المدور • فيظهر هرقل بوقعات وأشكال متعددة أبرزها تلك التي يبدو فيها مضطجعا مستريحا بعد أن أنهى بعض أعماله الشاقة (شكل - ٢٠) • فهو يظهر متكئا على جلد الاسد على جنبه الأيسر ويمسك بيده اليمنى المفقودة هراوته التي يبدو جزء منها على يسار اللوحة • لقد آقن النحاتان شمشيهب وحبيب اللذان حضرا اسميهما على الحافة السفلى للوحة ، صنع جسم هرقل العارى وأوضعا عضلات صدره وكفيه بشكل متقن والى يساره توجد شجيرة يلتف حولها ثعبان يوجه رأسه



شكل - ٢٠

لوحة بالنحت البارز تمثل هرقل مضطجما

نحو نسر ناشر الجناحين يقف عليها ، أما تفسير هذه الرموز فيمكن في عمله الشاق الاخير حيث يستريح من عنائه بعد أن يقطف التفاحات من الشجرة التي يحرسها الثعبان أما النسر فهو في هذه اللوحة رمز لايه زوس كبير آلهة الاغريق . وكما ظهر هرقل متطابقا مع نرجال أو جندا في النحت المدوره يبدو ايضا في بعض لوحات من النحت البارز أهمها تلك التي عثر عليها في معبد اللات، حيث يظهر واقفامع امرأة تحت عقادة قوس مرتديا الملابس الحضريه واضعا جلد الاسد فوق ذراعيه الایسر ويرفع ذراعه اليمنى المنثنية الى الأعلى حاملا شيئا مفقودا لوجود كسر كبير في وسط اللوحة ، بينما تمتد هراوته على رجله اليمنى ، ويرتدي هرقل (جندا) قميصا تبدو فيه الطيات بشكل متناظر ويتحلى بقلادة كبيرة تتألف من حذوة فرس كبيرة تضم داخلها حجرة كريمة على شكل دمة ، وعلى يمينه يبدو الجزء السفلي من نصب لحرق البخور . وعلى يسار اللوحة تقف امرأة وعلى الارجح الالهة اللات بهيئتها العربية وهي

ملقعة بازار يلتف حول الجزء الأيسر من جسمها وينسدل إلى ما تحت الضرع في جتها اليمنى يديها أشياء غير واضحة • وعلى قاعدة اللوحة كتابة ناقصة ، بسبب تضررها لعوامل الطبيعة وبخاصة الرطوبة ، تذكر اسم جندا وهي بذلك تؤكد تطابق هرقل مع جند اله الحظ عند العرب • ولقد اتبع النحات الأسلوب الحضري في النحت وبخاصة الملابس والوقفة والوضعية الأمامية للانحطاس (شكل - ٢١) •



شكل - ٢١
لوحة تمثال هرقل - جندا واليه

نستخلص من خلال هذا الاستعراض المركز لفسن النحت في الحضرة ومن خلال بعض النماذج المختارة من عشرات القطع من أعمال النحت المدور والبارز أن الفنان الحضري كان يستلهم موضوعاته الدينية خاصة من مواضيع ذلك العصر بالإضافة الى استمراره بالعمل في مواضيع مختاره من العراق القديم وبخاصة في عصوره البابلية والآشورية • لقد تميز النحت في الحضرة بالوضعية الامامية الجامدة التي أصبحت الصفة السائدة ولكنها في بعض الاحيان لم تمنع التفاتة بسيطة لبعض الاشخاص المصورين وهذا يكشف عن التأثير الهلنستي • كان الفنان الحضري يعمل جاهدا ، كسائر فناني عصره، في دمج عناصر فنية متعددة من مصادر مختلفة وقد نجح في إنتاج أعمال متألقة ومنسقة بشكل جيد ، ولكن جهوده سرعان ما توقفت عندما سيطر الساسانيون حيث اتبع الوضعية الجانبية واستطاعوا مع الرومان ان يدمروا المراكز الفنية كآشور والحضر ودورا يورويس وتدمر ، ومع ذلك فإن فناني العصر الروماني المتأخر والعصر المسيحي المبكر استعملوا من جديد الوضعية الامامية في النحت والتصوير كما يستدل على ذلك من خلال النتائج الفني لهذين العصرين ٨

المراجع

المصادر العربية :

- ١ - فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى - الحضرة - مدينة الشمس ، بغداد ١٩٧٤
- ٢ - الدكتور وائيق اسماعيل الصالحي « بعلشمين - اله البرق والمطر في الحضرة »
مجلة كلية الاداب (١٩٧٩) ٢٥ ص ٥٠ - ٦٨
- ٣ - الدكتور وائيق اسماعيل الصالحي « عبادة اللات العربية وانتشارها في
ضوء الشواهد الاثرية » مجلة كلية الاداب (٣٠) ١٩٨١ ص ٩٨-١٠٧ .
- ٥ - حازم النجفي « مشهد موسيقي من الحضرة » سومر ٣٧ (١٩٨١) ص ١٣١ - ١٤٢ .

المصادر الانكليزية :

- 1- Malcolm Colledge, *Parthian Art*, London 1977.
- 2- Wathiq Al-Salihi, "New Light on the Identity of the Triad at Hatra", *Sumer* 31 (1975), p. 75-80.
- 3- Wathiq Al-Salihi, "Hercules Nergal at Hatra" *Iraq*, 33 (1971), pp. 113-115.
- 4- Wathiq Al-Salihi, "Hercules Nergal at Hatra II", *Iraq*, 35 (1973) pp. 65-68.
- 5- Susan Downey, *The Excavations at Dura - Europos, Final Report III, The Heracles Sculpture*, New Haven, 1969.

الفصل الثاني

الاختتام الاستثنائية

د - عادل ناجي

المؤسسة العامة للآثار والتراث - بغداد

البحث الأول

الاختتام الاستثنائية حتى عصر فجر السلالات

في الفترة الاخيرة من استيطان الانسان الاول اصبحت المعابد هي صاحبة الملك واخذت في جني المحاصيل الزراعية وتربية الماشية ومن ذلك بدأت الحاجة لتوثيق وضمان هذه المواد . ومن بين العديد من الحرف اليدوية كان فن الحفر على الحجر ومن هنا بدأت صناعة حفر الاختتام المنبسطة التي احتاجها المعبد اولا ليختتم بها ممتلكاته ومحاصيله المخزونة التي تكون عادة تحت سيطرة الكهنة .

وهكذا اخذ فنائو الحفر على الحجر ينتجون الى المجتمع الجديد ما يحتاجه من مواد ذات الطابع الروحي والطبي والسحري بالاضافة الى حاجات المجتمع الدنيوية وهذه المواد غالبا ما تضم الدلائل والحرز بالاضافة الى الاختتام .

اوضحت التنقيبات في وادي الرافدين والمناطق المجاورة بان الاختام المنبسطة وجدت في بقايا المستوطنات الحضارية الموزعة في القدم والتي تعود الى الربع الاخير من الالف السادس قبل الميلاد (اي قبل سبعة آلاف ومائتي سنة) . فكان الختم المنبسط من الحجر المحفور بطريقة فنية عادة يضغط على قطعة الطين الذي يغطي قطعة من القماش او من الجلد تربط على فوهة وعنق البجرة او الاقاء الذي يحنوي على مواد ثمينة او مهمة . ويتكرر ضغط الختم المنبسط هذا على عدة امكنة . ولا يستطيع اي شخص غير مخول ان يخرب الطين بعد جفافه والا يعتبر سارقا ويعاقب على عمله هذا . واولى هذه الاختام عبارة عن قطعة صغيرة من الحجر مستطيلة الشكل تقريبا محززة في احد وجهيها بظبوط مستقيمة متقاطعة تم اكتشافها في الطبقة الثانية في الموقع الاثري تل حسونة في شمال العراق التي تعود الى حوالي ٥٤٠٠ ق . م . (Hassuna period, Lloyd and Safar (1945) والاختام المنبسطة بصورة عامة تكون على شكل افراص من الحجر تشبه ازرار والاختام المنبسطة تدعى احياناً (Buton Seals) ■

وبمرور الوقت سميت اختاماً منبسطة تميزها لها عن غيرها واخذ النحات السومري يثمن في حفر انواع من الحجر بمختلف النقوش منها الهندسية ومنها ما له صلة بالحياة اليومية التي كانوا يعيشونها . وبقيت هذه الاختام المنبسطة تستعمل بكثرة في عصور سامراء وحلف والعبيد اي ما يقارب حوالي الالف ومائتي سنة وعبارة اخرى حتى عصر الوركاء .

وبمرور الزمن وجد الفنان السومري ان طريقة طبع الاختام المنبسطة الشائعة آنذاك على الطين لا تفي تماما بالفرض اذ يضطر الى تكرار الطبع على سطح فوهات الجرار واعناقها لذلك ابتكر في عصر الوركاء طريقة تعتبر مثالية وعملية للدلالة على ملكية الشخص الذي تعود له المواد المخزونة والابتكار الجديد عبارة عن حجرة اسطوانية الشكل مثقوبة من وسطها طوليا حفر النحات على سطحها مواضيع دينية ودنيوية . وكان الختم

الاسطواناني اكثر ملاءمة من الختم المنبسط ، فعند دحرجته بضغط قليل على سطح الطين المعد للغرض المذكور تترك فيه طبعات عديدة على الجهات المراد ختمها . وقد برهنت نتائج التتقيب ان اقدم الرقم الطينية التي وصلتنا هي المختومة بطبعات الاختتام الاسطوانية التي تعود بتاريخها الى الالف الرابع قبل الميلاد في عصر الوركاء .

وهذه هي اولى الاستعمالات للاختتام الاسطوانية في الحضارات الشائعة آنذاك وقد اقررت بها حضارة العراق القديم وهي ميزة ذات اهمية كبيرة على مستوى السلم الحضاري وهي ابداع حضاري بقي خاص بالعراق .

وعلى الرغم من ان الاختتام الاسطوانية قد استعملت في مصر خلال الالف الثالث قبل الميلاد وفي سوريا وفلسطين والاناطول وجنوب شرق العراق والهند فان الاختتام الاعتيادية المنبسطة كانت هي السائدة في هذه الاقاليم غير ان الاختتام الاسطوانية استمر استعمالها في وادي الرافدين على مدى كافة العصور التاريخية لسبب بسيط هو ان الكتابة في وادي الرافدين (التي ابتكرها السومريون في حدود منتصف الالف الرابع قبل الميلاد) كتبت على الطين ابتداء من عصر الوركاء الى حدود القرن الاول الميلادي تقريباً (٤٠٠٠) سنة . وهذا دليل كبير على ان الاقطار المجاورة للعراق وحتى البعيدة عنه قد قلدت صناعة الاختتام الاسطوانية خلال العلاقات التجارية او السياسية او الثقافية في عهد الامباطوريات وبلاضافة الى ختم المواد التجارية والعقود والمواد الثمينة الاخرى فان الختم الاسطواناني نفسه استعمل كعلامة دالة او اداة تعريف بملكية الشخص صاحب الختم .

الجدير بالملاحظة هنا ان اي ختم اسطواناني كان او منبسطاً من غير المقبول ان تكون له نسخة ثانية اطلاقاً لانه بمثابة توقيع المالك له اما الشبه فممكناً لان النحات ينحت بناء على طلب المالك احد المواضيع المطروقة المستوحاة من حياة المجتمع اليومية سواء كان من طقوس دينية او مشاهد دينية او حوادث او اساطير هامة تخص ذلك المجتمع في تلك الفترة او الفترة

السابقة واصبحت موروثا للأجيال التي بعدها . كما جاءت هذه الاختام
ملبية لحاجة ورغبة الأشخاص لعلامات مميزة ليضعوا طبعاتهم
على رسائلهم الشخصية ومعاملاتهم التجارية بالإضافة الى ضمان جرارهم التي
يودعون بها ممتلكاتهم الثمينة دون ان تمس بتخريب او اذى .

اهمية الاختام

تعتمد معلوماتنا لتقييم الفن في وادي الرافدين اساسا على التماثيل
والمنحوتات وهي بعد ذاتها غير كاملة لان مواد من هذا القبيل لم يتوفر
معظمها بحالة جيدة . ومن ناحية اخرى فان الاختام الاسطوانية يمكن ان
تكون مصدرا جيدا لهذه الدراسة لسبب بسيط هو ان الحفر على الاختام
يمكن تتبعه في كافة العصور وبدون توقف . اضافة الى انها اعانتنا كثيرا في
تصوير واجهات المعابد اي انها اوضحت مصدرا كبيرا لفن العمارة اعتبارا من
الحقبة الاولى لعصر الوركاء .

كذلك صورت الاختام الطقوس الدينية التي كانت تقام داخل المعابد
وبعبارة اخرى تعتبر الاختام موسوعة متسلسلة ومصورة لجميع نواحي
الحياة في المجتمع المراقي القديم .

آلات الحفر في الاختام

ان الطريقة التي استعملت في حفر الاختام على الاغلب لا تختلف كثيرا
منذ ابتكارها حتى نهاية استعمالها .

وكانت الآلات المستخدمة في البداية من النحاس وفيما بعد من البرونز ثم
من الحديد في العصر الاشوري . ان الآلات الحقيقية من النحاس تشمل
عددا من الارامل ذات الحافات الصغيرة وقد وجدت في احد البيوت الخاصة
بتل اسمر قطعة واحدة تعود الى مزرف او مثقب مع ما يشبه الملعقة ولكن
ذات حافات قاطعة .

ووجدت هذه المواد مع اختتام كاملة الحفر واخرى غير كاملة ومجموعة من الخزف تعود الى العصر الاكدي (Frankfort P. 5) • وتؤلف الازميل والمطرقة الخشبية عادة في ايامنا الحالية مجموعة لاعمال الحفر وليس عريبا ان يكون النحاتون قديما قد استعملوا نفس العدة لانجاز اعمالهم الفنية في النحت •

من الممكن ان نقول ان نحاتي الاختتام في العصر الاكدي قد حفر وا الاشكال او النماذج ابتداءً من الحافات مستخدمين الازميل والمطرقة الخشبية نحو الداخل وعليه يبدأ الحفر من الجانبين الى الوسط • واللمسات الاخيرة قد تنجز بمواد اخرى كاستعمال مسحوق خشن او رمل وتفتح الحفر الدائرية بالثقب الذي يتكون من قوس وخيط يلف على قلم طويل ينتهي بسكين قاطعة تشبه المعلقة الصغيرة وباسلوب حركي تبدأ هذه السكين القاطعة تأخذ مفعولها في الحجر كما كانت هناك عدد ومواد اخرى تستعمل لقطع حافات دائرية هلالية الشكل او ما شابه • اما المواد المستعملة في صناعة الاختتام فهي متنوعة وكثيرة الالوان فهناك حجر السيتات الاسود والاخضر والايض والرصاصي والتهوائي ، كذلك استعمل حجر الازورد والمرمر والمرو المعرق والحجر البلوري والهمتات واللايستون والعاج والمرمر اللوردي والكرانيت وحتى المعينة الطباشيرية والطين • ونادر استعمال الذهب في صناعة الاختتام •

الاسلوب

مر الاسلوب الفني بمراحل وتغيرات منذ العصر الحجري القديم الى العصور التاريخية ابتداءً من الاسلوب الطبيعي والواقعي للصيد انسان الكهوف الذي اخذ يقرب الاشياء الواقعية التي حوله الى نفسه ليجعلها سهلة في عملية الصيد والسيطرة والهيمنة عليها • واسلوب الواقعية هذا استمر الى عدة آلاف من السنين حتى فترة الانتقال من العصر الحجري القديم الى

العصر الحجري الحديث ثم اخذ هذا الاسلوب يتغير كلياً ويتجه نحو الرزمة كما ان الفن في العصر الحجري الحديث اخذت فيه علامات الرموز تعبر عن مفاهيم سادت الوسط الفني لهذا العصر . وقد اخذت الرسوم تعبر عن افكار رمزية تجريدية محورة ويمكن هنا التعبير عن الفن ببضعة ضربات (خطوط صغيرة) وان مساحة الارضية ممكن ان تعرف او يدلل عليها بنقاط دائرية ووحدات او اشكال او نماذج هندسية او خطوط منحنية . ان هذا التغير يمزى بالاساس الى التغير الحاصل في المواد البيئية والحياة الدينية او الروحية لسكان القرية . وان الحياة الكلية للانسان قد تغيرت من حالة جمع القوت الى حالة انتاج القوت وحياة الزراعة ويعني هذا من الايمان بالسحر وممارسته الى اليد العاملة وتنظيم الافراد اجتماعيا . وهذه الحياة الجديدة دفعته الى خلق او ايجاد فنه الجديد فن التعبير التجريدي والتعبير الرمزي . ومع حياة الاستقرار الجديدة ظهرت بعض الطقوس والشعائر الدينية والعبادة واحتلت مكان السحر وعبادة الطبيعة حيث كان الاعتقاد السائد لدى انسان العصر الحجري القديم ان كل الانبياء التي حوله لها قوة خارقة اقوى من الانسان وهذا الاسلوب الجديد من الفن جاء نتيجة الاعتقاد بالروح الثنائية لكل المواد . كان العمياد القديم يتمتع بقوة ملاحظة قوية لما حوله في الطبيعة ولذلك هو يعرف الحيوانات جيدا ويعرف عاداتها وهجراتها وترحالها وكان هذا ضروريا جدا له لكي يتمكن من ان يسلك بها ويعيش عليها . ولذلك كان فنه بالضرورة واقميا ويحاكي الطبيعة .

ومن الناحية الاخرى فان انسان العصر الحجري الحديث بافكاره الجديدة كان متلائما جدا مع الطبيعة وما نطقها من قوى فيسبما يقوم هو بحرث ارضه وتربية حيواناته وجد ان النماذج واسلوب الواقعية لا حاجة لها بعد الان واخذ يرمز اليها برموز تجريدية اي بخطوط بسيطة تعبر عن شكل الحيوان او النبات او اي شيء آخر . وهذه الرموز ادت فيما بعد

الى فكرة الكتابة الصورية التي هي اساس الكتابة المسارية . ان الحياة التي تغيرت من مجتمع التطفل على صيد الحيوانات الى الخبرة الجديدة لانتاج المواد الاولية للقرية خاصة المستوطنات الاولى في وادي الرافدين ادت ايضا الى تغير جديد في الفن . ان التغير في اسلوب الفن من الطبيعة والواقعية الى الهندسية لم يأت فجأة اذ هناك بعض الملامح الانطباعية والتعبيرية متواجدة في هذا الوسط الفني حيث التطور البطيء خلال عصور مختلفة . ان هذه التغيرات في الاسلوب اخذت مكانها في نهاية العصر الحجري الحديث وبداية فترة ظهور الكتابة حيث تبلورت الى ثلاث حالات مختلفة وهي : التقليدية والاعلامية - التثقيفية والزخرفية وبمعنى آخر الاسلوب المستوحى من الطبيعة والاسلوب التفسيري والاسلوب التجريدي . والآن في استطاعتنا ان نطبق هذه الحالات على فن واسلوب الحفر على الاختام على مر العصور .

ان الاختام الاسطوانية في عصر الوركاء (٣٥٠٠ - ٣١٠٠ ق م) ونسح لنا الاتجاه نحو الاسلوب الطبيعي بغض النظر عن انها ضعيفة لموضوع احياها .

ان شكل الحيوانات قد حفر باسلوب اقرب الى الطبيعة بينما شكل الاشخاص كان اقل تأثيرا وتبدأ اجسامهم نحو التدوير (شكل-١) . ويلاحظ احيانا الاتجاه نحو التجريد والزخرفة خاصة في اواخر عصر الوركاء عندما بدأت معالم او بدايات اسلوب الحفر بواسطة المزرف .

ان هذا الاسلوب الجديد في الحفر اي اسلوب المزرف قد شاع استعماله في الفترات اللاحقة لعصر الوركاء ولذلك يمكننا القول ان عصر الوركاء كان عصر تجريبي في فن الحفر على الاختام .

ان المواضيع المحفورة على اختام عصر الوركاء متنوعة بالرغم من انها كانت تعنى بالاسلوب الزخرفي ولكن مفهوم الديانة والطقوس الدينية بدأ يؤثر على فن الحفر على الاختام حيث يعرض مشاهد دينية وطقوسية .

وكذلك لشاهد على اختتام هذه الفترة صوراً لنصب ضخمة ومناظر
دنيوية أخرى وهي تدل على أن النحات في عصر الوركاء لم يتمكن أن يفرق
أو يميز بين الفن التطبيقي والفن المجسم الذي شاعت مدرسته في فن الحفر
على اختتام العصور التي تلت هذه الفترة .

أما فن الحفر على اختتام عصر جمدة نصر فيمثل أول الحراف في هذا
المجال وذلك بتعظيم الأسلوب القديم واستبداله بالنحت المتقن الجيد . ومع
ذلك لا نزال نجد بعض العناصر القديمة التي تقترب من الأسلوب الواقعي
خلال بداية هذا العصر .

ولكن الأسلوب الهندسي بدأ يأخذ شكله العام في أواخر عصر جمدة
نصر بطريقة الحفر بالزورف للأشكال المختلفة التي كوت أسلوباً جديداً .
فالحيوانات وسائر النماذج الأخرى انجز حفرها بأسلوب خاص يعتمد على
الدوائر والخطوط . غير أن النماذج الهندسية المستخدمة لملء الفراغات في
اختتام هذه الفترة قد أفسحت إلى فن الحفر على الاختتام ميزة جديدة لعصر
جمدة نصر .

إن مواضيع عصر جمدة نصر هي كالعادة لها صلة بمشاهد خاصة تحمل
مواد ومقتنيات المعابد بالإضافة إلى المواضيع الاعتيادية التي تعود إلى نهاية
عصر الوركاء . إن تحول مشاهد الحيوانات في الاختتام الأسطوانية الطويلة
إلى الأسلوب الهندسي كان أحد المظاهر الجديدة لتطور مواضيع هذه الفترة .
إن أكثر المواضيع شيوعاً على الاختتام الأسطوانية القصيرة كانت شكل المرأة
في مشاهد القرايين والطقوس والسمائر الدينية (شكل - ٢) .

الاختتام في عصر فجر السلالات

كان الأسلوب المائل في عصر فجر السلالات الأول هو الأسلوب
الزخرفي الذي انحدر من الأشكال الهندسية المحفورة على الاختتام الأسطوانية
الطويلة لعصر جمدة نصر . والنماذج هذه من جمدة نصر تحولت هنا إلى

أشكال او نماذج خطية اي ذات خطوط مستقيمة او متقاطعة • وهذا الابتكار
بوالابداع الجديد لعصر فجر السلالات كان مستندا على تحول الموضوع
القديم الى النموذج الجديد المعمول بالخطوط المستقيمة او المنحنية التي تشكل
نماذج منفصلة الواحدة عن الاخرى • وليس ثمة حاجة الان الى مشاهد
قصصية وزخرفية بل الى ابتكار او خلق نماذج ملء حقول او افاريز اتجهت
الاختتام الاسطوانية •

وعندما فاتي الى فن الحفر على اختتام عصر فجر السلالات الثاني نشاهد
نفس الفكرة في تكرار الموضوع استمرت مع تجاهل الترتيب في فترة التجارب
في عصر جديدة عصر • لكن الاسلوب والخطوط والاشخاص انجزوا بشكل
مسطح مع قليل من التدوير (شكل - ٣) •

ان القوة والصلابة في الاسلوب الذي يشبه التطريز قد هجر • وفي
نفس الوقت كانت المواضيع مليئة بالاسلوب الخيالي الجديد والاساطير
الجرافية والطقوس الدينية ، واشكال الحيوانات وكانت أكثر المواضيع
شيوعا هي حماية القطيع من الحيوانات البرية المفترسة وخاصة من الاسد
برأسه بطل اسطوري ومخلوق مزيج من انسان وثور •

ان الانسان والحيوانات قد رسموا بأسلوب خطوط النسيج • واستعمل
الفنان في هذه الفترة ايضا طريقة ملء الفراغات ببعض الحيوانات او اجزاء
مختلفة من اجسام الحيوانات مرتبة بطريقة ينتج عنها افاريز (اشربة) مستمرة
لنماذج انجزت بأسلوب التمشيق •

ان اسلوب الحفر على اختتام عصر فجر السلالات الثالث استمر في
انتاج نماذج لافاريز عراك الحيوانات التي بدأنا نشاهدها على الاختتام
الاسطوانية في عصر فجر السلالات الثاني غير انه تطور بذاته الى الاسلوب
الجديد • وهنا نلاحظ بدايات اسلوب الحفر المجسم (البارز) مع اتصاف
جيد لقائمة الانسان او الحيوان ، ورؤوس ضخمة تبدو منظورا إليها من

الاعلى (شكل-٤) • ان جميع الاشكال والمواد التي تظهر في الاختام الاسطوانية لعصر فجر السلالات الثاني استعملت في عصر فجر السلالات الثالث كما هو الحال بالنسبة لاشكال الاشخاص مع اضافة اشخاص آخرين •

ان اختفاء الاملوب التجريدي وبدايات ظهور الاملوب الواقعي بابعاده الثلاثة علامة مميزة للتحوّل من نهاية عصر فجر السلالات الثالث ونلاحظ التغيرات الأخرى في الوجه الكامل لرأس الأسد للتعبير عن عظمة الخفوف والطريقة الجديدة في تركيب الموضوع التي تظهر فيها الحيوانات على جانبي الشخص في الوسط لخلق موضوع جيد مع الحيوانات • وكذلك يمكننا ملاحظة ان نماذج ملء القراغات في اختام هذا العصر قد قل استعمالها على الرغم من ان العقب وحيوانات أخرى صغيرة قد استعملت أحيانا •

اما الفكرة الزخرفية في اسلوب الحفر على اختام عصر فجر السلالات الثاني فاننا نلاحظ استمرارها الى عصر فجر السلالات الثالث • وان الاشرطة التي اجزت على اختام هذه الفترة تعرض الاملوب الزخرفي لا الاملوب الاعلامي او التوضيحي وان التماسق في الموضوع يبدو بسيطاً •

ان مواضيع الاختام الاسطوانية في عصر فجر السلالات الثالث هي نفسها التي كانت شائعة في عصر فجر السلالات الثاني فهي متضمنة مناظر العراك التي تحتوي على فكرة حماية الحيوانات من الحيوانات الهاجمة المتوحشة المقترمة • وبالإضافة الى ذلك فان هناك مواضيع جديدة تعبر عن مشاهد طقوسية واسطورية كما في مشهد اله الشمس وزورقه الاسطوري وكذلك مشهد يربنا الانمان - العقب ومشاهد أخرى كالزواج المقدس ومشاهد الولائم والعرب والقضاء على الحيوان الخرافي ذي السبعة رؤوس وكذلك مشاهد العبادة وتقديم القرابين • كما نشاهد أيضاً مواضيع دينية مثل مشاهد الحلب وبناء الزقورة •

البعض الثاني

الاختتام من العصر الاكدي حتى نهاية العصر البابلي الحديث

أ - اختتام العصر الاكدي

عندما قاتني الى العصر الاكدي فلاحظ ان فن الحفر على الاختتام الاسطوانية اخذ اتجاهها معنا في هذه الفترة . فقد تغير بالاساس الاسلوب الزخرفي في عصر فجر السلالات الثالث الذي اعتمد على المبدأ الخيالي والخطوط الزخرفية الى اسلوب جديد هو الاسلوب الواقعي . ان ترتيب الموضوع المتوارث وعناصر فن الحفر على اختتام عصر فجر السلالات الثالث شهد تغيرا جديدا في ترتيب وتوزيع العناصر المختلفة لكي تلعب دورها في الحياة الجديدة للمسرح القديم . فالنصب والابنية اخذت شكلا جديدا في هذا العصر . و اضاف عدد من الاختتام الاسطوانية تعود الى موظفين حكوميين الى فن الاختتام الاسطوانية مواضيع جديدة الى المواضيع التي تعود الى فترة ما قبل عصر سرجون الاكدي . ومع التطور الجديد في التصرف نحو الواقعية الطبيعية اصبحت الاختتام الاسطوانية المصدر الرئيسي للمعلومات التي تركز الضوء على التاريخ والمعتقدات للحكام الاكديين الجدد .

ولكي نفهم هذا التغير السريع في الاسلوب والمواضيع لهذا العصر لابد ان نلقي نظرة سريعة على العصر الاكدي وامبراطوريته العظيمة التي كانت اولى الامبراطوريات في العالم .

ان الاكديين من القبائل العربية القديمة التي كانت تسكن اطراف الجزيرة العربية منذ القدم وتزحت الى العراق في فترة ما وتم اختلاطهم بالمجتمع السومري الذي استقر في مراكز المدن بصورة تدريجية وبطينة وهم يختلفون عن السومريين في امور كثيرة منها ان لغتهم الاكدية بالرغم من اهم كتبها بالخط المسماري الذي هو ابتكار سومري صرف الا انها تعود الى لغة الام لغة الجزيرة . جاءت كلمة الاكديين نسبة الى عاصمتهم اكد التي لم يعرف موقعها لحد الان .

وفي الاونة الاخيرة سموا بالجزيريين نسبة الى القبائل العربية التي كان وطنها الاصلي الجزيرة العربية التي تمتد حتى الهلال الخصيب .

وبعد التفاعل الذي حصل مع السومريين تم امتصاص السومريين من قبل الاقوام الجزرية تدريجيا . ولم يكن لهذه القبائل تأثير جديد في البداية . ولكن فجأة واجهتنا تغييرات سريعة في الحياة العامة لوائي الرافدين شملت الدوليات المنضبة لبلاد سومر . ان هذا التغيير الاساسي الذي شمل البلاد كلها يعود سببه على ما يبدو الى الزيادة الحاصلة في سكان القبائل الجزرية كنتيجة للموجات البشرية الاضافية من جهة الغرب اي الجزيرة العربية .

تميزت هذه القبائل بالواقعية ومحساسة الطبيعة وتجلى ذلك على الاخص في اواخر العصر الاكدي حيث تطور الفن واصبح يقارب الفن الكلاسيكي حيث التمسب في النحت اصبحت اقرب الى النسب الطبيعية للاشكال الادمية والحيوانية . وفي هذه الفترة بالذات انفصل الدين عن الدولة واصبح المعبد خاصا بالكهنوت والكهنة بينما القصور الملكية توجهت الى الحياة الدنيوية واصبح لدى الملك وزراء ، وكتاب ومحاسبون وتقسمت خارطة العراق الى اقاليم او محافظات يحكم كلا منها محافظ تابع للملك مباشرة وكل محافظ له كادره الاحاري الكامل . ولهذا اصبح لكل محافظ وموظف بهذه الدولة ختم خاص به لتمشية معاملات مرابي دوائر الدولة

حسب الاصول الادارية من دعاوي وشكاوي وعقود وايجارات وبيع وشراء والى غير ذلك من الامور . كما ان المعابد مارست الاعمال الدينية ذات الصلة بطقوس الزواج والطلاق واقامة حفلات موسمية خاصة بمقدسات الالهة واصبح لكل اله معبد تقام به الطقوس الدينية الخاصة وكان الملك رئيس الكهنة اسما .

وتشير الدلائل المادية وخاصة الرقم الطينية الى ان حياة الملك القائد الاكدي كانت خارقة وغامضة والمعادة دائما هي ان يعزى الى مثل هذه الشخصيات ميزات تكاد ان تكون فوق مستوى البشر .

ان ميلاد مؤسس الامبراطورية الاكدي سرجون كان غامضا (القصة معروفة كيف ولدته امه ورمته في طبق في نهر الفرات .. الخ) ولكننا نراه بعد بضع سنوات حاكما محنكا لبلاد سومر والمنطقة الجديدة الواسعة التي تمتد شمال سومر وتسمى اكد وبعد معارك طوال وحروب كثيرة ضد شعوب واجناس مختلفة عاشت حول وادي الرافدين في سوريا والاناضول والجبيل الشرقية وعيلام والجنوب الى البحر العربي اصبح سرجون مؤسس اول واوسع امبراطورية في وادي الرافدين ولقب فيما بعد ملك المعارك . خلف سرجون ولده في الحكم ريموش ومانشتوسو ، الذي حكم خمسا وعشرين سنة الا انها لم يكونا مثل ابهما حنكة وقوة . غير ان حفيده نرام - سن حكم سبعا وثلاثين سنة وهو اعظم واشهر خلفاء سرجون ولقب نفسه بملك الجهات الاربع اي ملك العالم آنذاك . الا ان هذه السيطرة لم تدم بسبب ضعف آخر ملوكهم شركالشري . وحاول الملوك مسك زمام الامور واعادة قوتهم الا انهم لم يفلحوا عندما اتاهت الامبراطورية الاكدي التي دامت فترة حكمها حوالي مائة وخمسين سنة فجأة .

ان الشؤون الادارية قد تغيرت تماما تحت ظل نظام الحكم الاكدي

الجديد ، وان نظام الحكم المركزي تم التحكم فيه من قبل ملك عظيم وحاشيته .

ان ازوع واوضح تغيير حصل في العصر الاكدي كان في فن نحت التماثيل وفن الحفر على الاختام . وكما اشرنا في نهاية عصر الوركاء فان فن الحفر على الاختام مرّ بثلاث مراحل : الاسلوب التقليدي ، الاسلوب التشقيفي والاعلامي والاسلوب التزييني الزخرفي . وعندما جاء الاكديون بعد حوالي الف سنة بدأوا بالحفر على الاختام ، تماما كما فعل فنانو عصر الوركاء ، ولكنهم لم يصلوا الى المرحلة الثالثة التي هي الاسلوب الزخرفي التزييني .

اما قيمة الاسلوب التخيلي والزخرفي الذي كان فنان عصر فجر السلالات ملتزما به في الحفر على اختام ذلك العصر فقد اهلته الان امام المفاهيم الجديدة لنظام سرجون الاكدي . ونلاحظ في هذا الوقت تغييرا سريعا في النهج الفني الذي في واقعه كان قد بدأ في نهاية عصر فجر السلالات الثالث باستعمال الجوابب الثلاثة للشكل وباتجاه النحت المجسم . ان فنان العصر الاكدي الذين جفروا على الاختام تغيروا في تذوقهم لاعمالهم فانقلوا من هيئة الخطوط المجسمة الى الطريقة الفنية الجديدة في الاسلوب التعبيري .

ان الفاء القاعدة التي كانت تستعمل في العصور السابقة والتصميم القوي على اذابة التشابه في التمييز الجسدي لتركيب عناصر الموضوع ادى الى تفسوج مفاجيء في قاج فن الحفر على الاختام . ولم يدم اسلوب او نموذج التمشيق للحصول على الاستمرارية وبدلا من ذلك نلاحظ انتقالا نحو اسلوب المجاميع .

مواضيع الاختتام الاكديّة

مشاهد المراك

هناك مشاهد عراك الحيوانات ، الابطال ، ومخلوقات ذات تركيب بشري - حيواني . وكما نعلم أنّ مثل هذه المواضيع شاهدها في عصر الوركاء . كالاسد الذي يهاجم حيوانا مثل الجاموس ، بينما يقف البطل خلف الاسد ماسكا ذيله . ان هذا الموضوع اختفى بعد عصر الوركاء لفترة ما . ومن المشكوك فيه أنّ يكون هناك أكثر من هذا المثل يمكن تنسيبه الى عصر جمدة نصر او في عصر السلالات الاولى . ومع ذلك ظهر مرة ثانية في عصر فجر السلالات الثاني والثالث واصبح احد المواضيع الرئيسية في الاختتام الاكديّة . ان الفسحة المستطيلة التي وجدت من جراء حجرة الختم الاسطواني قد ملئت بمخلوقات يشاهدون على ارجلهم الخفية .

ونلاحظ احيانا اجساما متقاطعة لحيوانات او متقاطعة مع اجسام منحنية . عند نقاط بحيث تشكل زكراك بينما تحوي بعض الاختتام اربعة او ستة مخلوقات كل منهم له وقته الخاصة المتميزة والبعض الآخر يستعرض مجموعتين او حتى ثلاث مجاميع من مخلوقات يبلغ عددهم خمسة عشر احيانا . Amiet, nos. 957, 961, 1127 كذلك هناك اشارات واضحة الى ان بداية ونهاية المنظر او المشهد محشوتان بعمود من الكتابة او بالموضوع نفسه . وهناك اختتام تعرض اكثر من شريط او افرز يفترض بان بدايتها ونهايتها ان كانت موجودة مقلدة في المكان المناسب ، والاختتام الاسطواني الاكديّة القديمة من هذا النوع . واختتام هذا النوع يمكن ان تقسم الى مجموعتين : تقليدية ومتميزة (شكل - ٥) بالاضافة الى اختتام تعرض خليطا من النوعين واختتام مفردة تعرض العناصر الاصلية .

تتضمن مشاهد المراك في العصر الاكدي عادة ثلاث مجموعات (شكل-٧)، او اثنتين او مجموعة واحدة من المتنازعين او المتخاصمين ولكن المجموعات لم

تقل عن اربعة مخطوقات مشتركة وغالباً ما تكون اكثر وقد تبلغ سبعة مخطوقات (شكل - ٦) ولهذا نجد تخفيضاً حقيقياً في مجموع عدد الاشخاص الذين يمثلون مشاهد العراك في اختتام العصر الاكدي بالمقارنة مع مشاهد العراك في اختتام عصر فجر السلالات .

وهناك ثلاثة نماذج رئيسية تعود في اصلها الى عصر الوركاء ، الاول قتال الحيوانات وفي اغلب الاحيان يشاهد الاسد وهو يهاجم مخطوقاً او حيواناً مقرناً قد يكون او لا يكون من الانواع الاليفة Frankfort, Pl. Xa ثانياً ان تطور النموذج الاول حدث باضافة شخص جاء لينقذ ويحرر الحيوان المقتول وذلك بالهجوم والانتفاض على الاسد المهاجم .

يظهر هذا المشهد في اختتام عصر الوركاء Amiet, no. 614. وفي كل حالة نشاهد ان الانسان او البطل يمسك بقوة ذيل الاسد . وهذا ايضا يمكن ان يمثل اصلاً المشاهد الطبيعية ومع هذا فان مظاهر القوة الخارقة لا يمكن ان تكون خارج هذا الاطار او هذه القاعدة .

والمقصود من المشهد هو القوة السحرية التي كانت في الماضي وراء رسوم الكهوف ، والشخص الآخر الذي يمسك بالاسد اعتيادي او ربما كان نصف اله او بطلاً تقليدياً . واذا كان هذا الاخير صحيحاً ، فيجب ان تكون هناك عناصر اسطورية متواجدة . وبالتأكيد فان هذه هي الحالة في عصر فجر السلالات عندما يكون البطل في حالة حماية للحيوانات من هجوم الاسود يتكرر هذا المشهد بدون تغيير ومن خلاله يكون الرجل - الثور (القسم الاسفل منه ثور والقسم الاعلى انسان) الذي في رأسه قرنان يمثل اتيديو الصديق الحميم لكلكامش .

ان الرجل - الثور اخذ محل الانسان البطل في هجومه على الاسد . ومن بين الحيوانات المحمية (المدافع عنها) في اختتام عصر فجر السلالات ظهر

مخلوق جديد ، هو الانسان الذي له رأس ثور أو وجه . ان الموضوع الاسطوري جاء نتيجة لمثل هذا الخط للمخلوقات . ان حاة الحيوانات الاليفة يشاهدون أكثر الاحيان وهم يهاجمون الوحوش البرية بواسطة سلاح خاصة مع السيف القصير ذي للمعدن الرئس المقوس (خنجر ؟) ذي النهاية البارزة من المقبض Frankfort, Pl. XIII .

ان النموذج او الاسلوب الرئيسي الثالث هو البطولي الصرف . من عصر الوركاء (Morgan, no. 4) في اسفل وسط الغشم نشاهد انفساً (بلاء) ذا عضلات رافعا الى الاعلى ثورين او جاموسين من ارجلها ، وهذا المشهد عرض للقوة العظيمة ولا شيء أكثر من ذلك . ويوجد مشهد مشابه له من بداية عصر فجر السلالات Amiet, no. 806. ومن فجر السلالات الثاني Amiet, no. 856 وكذلك من نفس الفترة ولكن نشاهد هنا البطل راكبا Amiet, no. 853. في هذه وغيرها من الامثلة لم يشاهد اي اثر للأسلحة . البطل يحارب ويده خاليتان من اي سلاح .

وفي عصر فجر السلالات الثاني ظهر ايضا الرجل - الثور يحارب الاسود Amiet, no. 887 ولكن هذا النموذج البطولي الصرف اختفى في عصر فجر السلالات الثالث . وحتى عندما يكون البطل رافعا الى الاعلى اسدين من ارجلها فهناك مخلوق مقرر يقف في الجوار ويفترض ان يكون محميا بهذا العمل البطولي Amiet no. 1076 .

ان الفترة الاكديّة القديمة اشرت لنا خطوة سريعة نحو مشاهد البطولة الصرفة لكن هذه الخطوة السريعة اخذت مكانها ضمن الاشكال التقليدية الموروثة من عصر فجر السلالات Amiet, no. 1076 .

ان تطور هذا الاتجاه لمشاهدته في الاختتام الاكديّة المميزة في مناظر المراك وفي المادة توجد اربعة اشكال فقط مرتبة في نظام ثابت ومتوازن .

إنسان يمسك بشفات حيواناً مقرناً غالباً ما يكون جاموساً ، والرجل - الثور يمسك بشفات اسداً • نشاهد الحيوانين دائماً ظهراً الى ظهر في حالة وقوف على اوجلهما الخلفية بينما البطل والرجل - الثور هما خارج المشهد • ومع ذلك فليست هناك قاعدة فيما اذا يجب ان يكون البطل والجاموس على اليمين او على اليسار • فهناك مشاهد ترينا هذين الشكلين (البطل والجاموس) على جهة اليسار بينما في مشاهد اخرى نراهما على جهة اليمين • وهناك حالات نادرة وهي استثنائية نلاحظ فيها البطل يمسك بالاسد والرجل - الثور يمسك بحيوان مقرن (شكل - ٨) •

ان ظهور بطلين في مشاهد اختتام العصر الاكدي يبرز سؤالاً فيما اذا كان القصد منه تمثيل شخصين مختلفين في الميزات أو تمثيل شخص واحد ظهر مرتين في مشهد واحد • وفي حالات قليلة وضع الفنان الاكدي شكلين متشابهين مع اختلافات قليلة ولكن في حالات اخرى كان التشابه والتطابق في الشكلين واضحين • وفي مثل هذه الحالات يبدو ان فنان العصر الاكدي بشعوره الخاص مثل الموضوع مرتين وبدون ان يظهر اخوين توأمين في نفس الوضعية وفي نفس الدور •

الحيوانات

لا حاجة للتأكيد بان الاسد هو اكثر الحيوانات المثلة في اختتام العصر الاكدي • وهناك ما يشبه الاسد الا انه عديم القروة (البدة) • نلاحظ هذا في بعض الاحيان في اختتام عصر فجر السلالات ويمثل هذا الحيوان وعلى جسمه اقراص (ربما يمثل النمر) • ونلاحظ وجود نوعيات مختلفة من الحيوانات المقرنة اكثر من تلك التي من فصيلة الاسود • وبدون شك فهناك انطباعات جيدة لدى الفنان الاكدي عن نوعيات الحيوانات المعروفة لديه • والمفضل في هذا العصر هو الجاموس المتميز بجسمه الثقيل الضخم المقوس القرنين الذي كان نادراً في اختتام عصر فجر السلالات وفي قطع الاسنوب

التقليدي في مشاهد العراك في اختتام العصر الاكدي . هذه المواشي الاليفة
المفضلة التي تتكاثر بسرعة كالأيل والماعز التي دجنت خلال هذه العصور .
ولذلك نجد أن مشاهد العراك على اختتام عصر فجر السلالات وتقريباً على
وجه التحديد تتعلق بالدفاع عن الحيوانات الاليفة ضد الاسود .

إن اسلوب الحفر على اختتام عصر فجر السلالات يرينا بطلاً يسمع
حيواناً اليقاً من خطر الاسد .

بينما الاختتام المميزة الاكدية ترينا بطلاً يقاتل وحشاً او مخلوقاً مقرناً
وكذلك الاسد . ومن هنا نلاحظ الافضلية للجاموس الذي ظهر وكأنه أكثر
قسوة من الماعز والغزال او البقر . ان الثور ذا رأس انسان الذي يشاهد
رأسه عادة من الامام يبدو شائعاً في مشاهد اختتام عصر فجر السلالات ولكن
نادراً ما نجده في مشاهد العراك في اختتام العصر الاكدي التي صنعت
بالاسلوب ذي الأربعة اشكال (الادمية والحيوانية) ولم يعرف لحد الآن
الخلفية الاسطورية لهذا المشهد .

البطل

يظهر البطل في الاختتام بميزات خاصة كأن يكون شعر الرأس بشكل
خصل منفصلة متجهة الى الاعلى (شكل - ٩) او تكون نهايته مقوسة ويظهر البطل
احياءاً على اختتام عصر فجر السلالات وهو يساعد المخلوقات المقرنة التي تعتدي على
الحيوانات الاخرى واحياءاً نراه ملتجئاً كما في B M. 2, pl. 20f على الرغم
من انه اعتيادياً يبدو حليفاً وكذلك غالباً ما نشاهده عارياً ولكن احياناً يرتدي
ما يشبه المئزر القصير وفي اختتام عصر فجر السلالات شكل آدمي يشاهد
وجهه من الامام له نفس اسلوب ترتيب الشعر (Amiet, nos. 886, 893, 947)
ويمكن ان يكون نفس الشخص ونلاحظ في اختتام عصر الوركاء نفس
النموذج (Amiet, no. 614) وقد يكون هذا النموذج الاصلي لهذا
الشخص وهو يتخذ او يعمي الحيوانات من الاسود .

هناك جو عام حول الحيوية والشباب المتمثلة بهذا .
البطل . فهو شخص متميز يجب أن تكون له صلة ما بشيء
اسطوري أو خرافي والمعروف ان لدينا في المصادر المكتوبة عن الابطال ان
تموز ربما كانت له قدسية باعتباره راعيا يجب عليه الدفاع عن
القطيع من هجوم الاسود وان حيوته عرفت مثل ارفيوس Orpheus
عند الاغريق T. Jacobsen, History of Religions (1961) P. 193 .
وقد عبد تموز بصورة خاصة من قبل النساء وهذا
جعلته غير ملائم لان يلعب دور الرجولة كبطل ماسك
حيوانات برية ويبدو انه لم يشاهد على الاختتام المميزة من العصر الاكدي .
واكثر الاشكال شيوعا للبطل هو الشكل الادمي ذو العضلات واللحية الذي
يشاهد رأسه عادة من الامام ووجهه مدور واقفه مفروش وحول رأسه يتدلى
شعر حتى جانب الوجه بشكل خصلات تنتهي بما يشبه الحلقات تكون عادة
اثنتين او ثلاثة على كل جانب اما لحيته فكاملة . واذا كان نفس البطل يظهر على
اختتام عصر اوروك فهذا امر لا نستطيع التأكد منه بالرغم من ان البطل في
وسط المشهد (Morgan, no. 4) له بعض الشبه . وفي عصر فجر السلالات
الاول تشاهد بطلاً وعلى جانبي رأسه حلقة ويقوم بعمل بطولي اذ يرفع
الى الاعلى حيوانين ماسكا بهما من ارجليهما الخلفيتين
(Amiet, nos. 806, 807) وليس من الخطأ القول ان الشكل الادمي
الذي يظهر في مشاهد المراك في اختتام عصر فجر السلالات هو نفس البطل
المشار اليه اعلاه على الرغم من ان ظهوره في الاختتام القديمة اقل بكثير
(Amiet, no. 908) من تلك التي بعدها حيث يظهر في كل مكان .

ان الاختتام الاسطوانية الاكدي ذات الاسلوب التقليدي استمرت في
اظهار هذا البطل منادفا عن قطع الحيوانات الاليفة ولكن في الاختتام المميزة
نشاهد بدوره الاصيل كبطل ماسك شكلاً آدمياً دون غطاء للرأس مع
حيوانات برية . وكثيراً ما كان هذا البطل يدعى كلكامش لكن اصله يرجع

الى ما بعد فترة ملك اوروك . غير انه لم تتوفر لدينا اية دلالات للخروج
بتفسير حول ظهوره في العصر الاكدي . وهناك اسلوب متميز وواضح
لبطل يظهر لأول مرة في اختتام العصر الاكدي يضع على رأسه قبعة مسطحة
وله لحية مستقيمة بخلاف لحية كلكامش التي تكون دائما مقوسة النهاية
ورأسه يرى من الجانب وقد يظهر عاريا (شكل - ١٠) وقد يرتدي مثراً قصيراً .
هذا البطل يأخذ مكان (كلكامش) في الاختتام الاكدي ذات الاسلوب
التقليدي . والاختتام الاكدي ذات الاسلوب المتميز يظهر هذا البطل بصورة
نادرة .

والبطل الاخر هو الانسان الثور وفي الواقع هناك نموذجان متميزان
يوضح له ، حفر الاول بشكل يظهر رأسه من الجانب ويخرج من مقدمته
قرن واحد وغالبا ما تكون هناك خصلة طويلة من الشعر تتكور الى الاسفل
على الكتف وتنتهي بتسريحة معقوفة النهاية تصل في معظم الاحيان الى
مستوى الخصر . نشاهد كل ذلك بوضوح على احد الاختتام (شكل - ٧) وهذا
هو الشكل الاعتيادي للرجل - الثور في مشاهد المراك في اختتام عصر فجر
السلالات (BM. I, pl. 20P) وفي اختتام العصر السرجوني ذات الاسلوب
التقليدي .

اما النموذج الثاني للرجل - الثور الذي اختفى بصورة عامة من اختتام
عصر فجر السلالات ، فهو نوعا ما حيوان ضخم يرى وجهه من الامام .
والمُنظر العام للوجه يشبه تماما وجه كلكامش . الرجل - الثور هذا يظهر بانتظام
في الاختتام المميزة ذات مشاهد المراك في العصر الاكدي وكذلك في بعض
الاختتام ذات الاسلوب التقليدي المتوارث (شكل - ١٤) .

اما عن الاسلحة فانها تشاهد بتكرار في اختتام عصر فجر السلالات غير
انها عمليا لم تشاهد في نماذج الاختتام الاكدي بصورة واضحة ، وفي جميع
النماذج التقليدية عدا ما ندر وهناك شيء يمكن ان يكون مقبض سلاح .
٢٣٩

وهذا يجب ان يثبت مقابل تلك الاعداد من المشاهد التي ترينا يدي المهاجم خاليتين من اي سلاح . الايدي بقيت في نفس الوضعية كما كانت في مشاهد اختتام عصر فجر السلالات ولكنها لم تمتد تحمل سلاحا .

وعلى اي حال هناك في مشاهد اختتام عصر فجر السلالات النموذج المدافع الذي يرفع احدى يديه ماسكا سلاحا مائلا الى الاسفل . ان الساعد والسلاح يكونان شكلا يشبه رقم (٨) . ان هذا النوع من الشكل قد احتفظ به في المشاهد على الاختتام الاكدي القديمة المميزة لكن السلاح قد اختفى تحت اليد التي لا يمكن ان تكون طويلة ومطوية وبطريقة لا يمكن ان تكون طيعة .

مشاهد التقويم للآلهة

نلاحظ على نسبة غير قليلة من اختتام العصر الاكدي مشاهد تمثل الها جالسا على كرسي صغير بلون مسند رافعا احدى يديه لتحية اله ثانوي واقف امامه يمسك باحدى يديه شخصا متعبدا رجلا او امرأة . وأحيانا وفي مشاهد اخرى تقدم الهايا او القرائين محمولة من قبل الآله الثانوي او المتعبد وفي احيان ايضا اخرى يكون المتعبد ملكا او شخصا آخر يقدمه الى الآله الرئيسي اله ثانوي .

الآله ايا والرجل - الطير

ايا اله المياه المتدفقة وقد سماه السومريون (انكي) وهو غالبا ما يظهر في الاختتام الاكدي حيث سماه الساميون (ايا) . يعرف الآله (ايا) بواسطة جلولين للمياه ينبعان من الآله نفسه او من اثناء بين يديه (شكل - ١٨) ، وان هذين الجلولين للمياه عادة يبالغ بهما بالسماك الذي يشاهد ساوفا فيهما ويشاهد في بعض الاحيان اله ذو وجهين مع الآله (ايا) يدعى اوسمو أو ايسيمو أو آرا . وعلى اي حال فان اوسمو هو وزير الآله (ايا) وأنه لم يظهر

اطلاقاً مع اي اله آخر • وفي عدد من الاختام الاكديّة نشاهد اوسو يجلب
الانسان - الطير مخفورا امام الاله الجالس (ايا) (شكل - ١٩) او يقدم
متعبدين الى الاله (ايا) (انظر Frankfort, pl. XXIC) •

ويظهر ايا في معظم الاحيان وهو جالس على كرسي بدون مسند وراه
واقفا (كما في رقم ٢٠) وفي مكان اخر احيانا Frankfort, Dyala, pl.
55, no. 582 ونشاهده جالسا بين خادمين منحنين عارزين يحصل كل منهما اثناء
ينبع او يتدفق منه جدولان من الماء وهناك مشهد اخر (Frankfort, pl. XXIC)
يرينا البطل العاري حاملا نفس العلامة التي غالبا ما يحملها هذا البطل واقفا
حلف ايا •

كانت اريدو المدينة السومرية المشهورة في جنوب وادي الرافدين مركزا
 لعبادة الاله (ايا) وكان سكان العراق القدماء يعتقدون به استاذاً للمعرفة
وسيدا للعارفين •

ان مشهد الرجل - الطير مكبلا ومقتادا من قبل الهين او ثلاثة امام (ايا)
موضوع شائع في الاختام الاكديّة • وهذا المتهم (الرجل - الطير) يظهر
مقتادا اما بواسطة ، كان يكون حبلا او ممسك به من كتفه ، فلا بد ان يكون
متهما بجرم وطالما لا توجد هناك اية علاقة تدل على انه اله فمن المحتمل انه كان
من نوع الشياطين او الاشكال الخرافية •

وهناك احتمال آخر تفترضه الاساذة بورادا على انه يرى بشكل آخر
• هو شيء ما معلق بسلاح او صولجان محمول على كتف احد الالهة امام الاله
(ايا) (لاحظ Morgan, no. 198) اما فرانكفورت والآخرين فقد عرفوا
ان هذا الموضوع الاكدي الخاص هو من قصة اسطورة زو • ويبدو ان هذا
الاقتراض خطأ لسبيين :

الاول - ان اسطورة زو لم يكن تعاملها مع الاله (ايا) ولكن مع الاله
آنو واقليل .

الثاني - ان زو لم يوصف في اي مكان بأنه يمثل الرجل - الطير .
ان هذا الموضوع كما هو الحال في كثير من المواضيع الاخرى يجب ان
يسود الى بعض الاساطير التي لم تصلنا مكتوبة بعد .

الاله - العينة

هناك مشهد لمخلوق مركب غرب يظهر لأول مرة في العصر الاكدي
ويختفي ايضا بانتهاء هذا العصر . المخلوق المركب هذا قسمه الاعلى انسان
والاسفل ابتداء من الخصر افعى (شكل - ٢٤) . ومثل هذا المخلوق لابد
ان تكون له جذور الوهية مقدسة والمنظر يمكن ان يؤخذ لأول وهلة كمشهد
تقديم او مشهد وليمة . وفي الحقيقة من المؤسف ان هوية هذا الاله المركب
لم تتحدد لحد الآن ولكن عند وجود افعى قرب الاله في مشاهد الاختام وكما
هو الحال بالنسبة للهلل قرب الاله الجالس فهذا يعني انه الاله سن اله القمر
وعلى اية حال هناك محرقة او مبخرة غالبا ما تظهر امام هذا الاله .

اله الشمس

عرف هذا الاله عند المسوريين باسم (اوتو) وسماه الاكديون
(شمش) . ظهر على عدد لا بأس به من اختام العصر الاكدي . واكثر
المشاهد شيوعا التي مثل بها (شمش) هو خروجه من بين جبلين على جانب
كل منهما بوابة يمسك بها خادم و يضع (شمش) احد ساقيه على قمة احد
الجبلين بينما يضع احدى يديه على الجبل الاخر ، ويمسك باليد الاخرى
منشاره الذي يميزه عن باقي الالهة ، كذلك هناك اشعاعات تخرج من كفيه
وهذه ميزة اخرى تميزه عن غيره من الالهة (شكل - ٢٦) . يرتدي في القسم
الاسفل من جسمه ما يشبه منراً مفتوحاً من الامام . اما اتجاهه فغالبا مايكون

الى جهة اليمين . هناك برهانان يميزان تعريف الاله (شمش) اولهما كتابات قديمة منهورة تتعلق بموضوع الديانة تتكلم عن البوابات في الافق الشرقي تفتح لاجل خروج (شمش) اله الشمس من العالم السفلي ، حيث يقضي الليل ، الى العالم العلوي والبرهان الثاني ان الكتابات البابلية القديمة المتعلقة بالشرائع القانونية تذكر منشار (شمش) وغالبا ما يذكر كعلامة او شعار لاله الشمس (شمش) قبل اداء القسم او اليمين . A. Walther, Das altbab. Gerichtswesen, 1917, PP. 192.

ان هذا الموضوع هو الآخر يشاهد فقط على الاختام الاكديّة ما عدا نماذج نادرة جدا للاله (شمش) ظهرت في ختم من سوسة Louvre Vol. 1. L. Delaporte (1920) pl. 33, no. 8. ومع هذا فان التأثير يبدو واضحا في اختام وادي الرافدين لهذه الفترة . هناك حالات مختلفة يظهر فيها الاله (شمش) على اختام العصر الاكدي (شكل - ٢٧) حيث يحمل باحدى يديه سلاحا وفي الاخرى المنشار على الرغم من انه لا يظهر واضحا في هذا المثال ولكن من الممكن ملاحظته بوضوح (Otto Weber, Altorientalisch Siegelbilder, 1920, P. 77, no. 383, Louvre II, 1923 pl. 71, 9, 13). والسلاح هذا عبارة عن عصا في نهايتها كتلة كروية من القير (اي الصولجان) .

وعلى اية حال فمن أكثر المشاهد تمقيدا وجمالا في نفس الوقت في هذا الموضوع يمكن مشاهدته في ختم في المتحف العراقي جاءنا من مدينة اور في جنوب العراق . في هذا المشهد (شكل - ٢٦) يظهر (شمش) مرتين : الحالة الاولى وهو في حركة صعود فوق جبل يبدو في نهايته معبد ويده الصولجان بينما يحيي الاله الجالس امامه باليد الثانية والاله الجالس هنا هو الاله (ايا) اله المياه والحكمة .

اما الحالة الثانية في نفس المشهد فانه (اي شمش) يظهر واقفا بين بايين وباحدى يديه المنشار واضعا احدى قدميه على كتف اله عاري الجسم ثانيا احدى ركبتيه على الارض . ولغرابة هذا المشهد يبدو ان هناك قصة

خلف هذا الموضوع • ويكون من المناسب هنا ان نشير الى بعض ما جاء في النصوص المكتوبة التي وصلتنا حول ما يتعلق بعبادة الاله (شمش) نذكر منها بالعربية (عن النص الاصلي المترجم من اللغة الاكدية الى الانكليزية) :

شمش عندما تبرز من الجبل العظيم
abyss عندما تبرز من الجبل العظيم جبل الأيسس
عندما تبرز من الجبل حيث يصدر حكم القدر
عندما تبرز من الافق حيث تتعاقب السماء والارض
الالهة العظيمة تحضر اليك لاجل المحكمة
الانوناكي يحضر اليك لصنع القرارات
والبشر ، كل الناس ، يعطونك الاهتمام

A. Schollmeyer, Sumerisch - Babylonische Hymnen und Gebet an Sams, 1912, P. 29.

وعلى هذا فان (شمش) يبرز من جبال الايسس كما ان الاله ايا يمكن في جبال الايسس لذلك ففي كل صباح يقوم كل من الالهين (شمش) و (ايا) بتحيةة الاخر • وبما نفس الفكرة يمكن ان نشاهدها على الختم (Boehmer, no. 377) حيث ان ايا يراقب بزوغ (شمش) من جبل الايسس •

السفينة الالهية

هناك مجموعة قليلة من الاختام الاسطوانية من العصر الاكدي تمثل مشهد اله جالس في سفينته الالهية ماسكا دفة السفينة ولكن مقدمة السفينة تمثل الها ملتجيا بيده عصا غليظة يدفع بها السفينة في المياه العميقة وان جسم الاله هذا ملتحم بمقدمة جسم السفينة (شكل - ٢٨) •

اما مؤخرة السفينة فتنتهي بأفعى او رأس تنين يبرز لساناً له لهايتان • وامواج المياه اسفل السفينة عبر عنها الفنان الاكدي بخطوط متموجة تسبح بينها الاسماك ، (لاحظ Frankfort, Diyala, no. 621) • ومن المعتاد ان

نرى اسداً برأس انسان اما داخل السفينة او خارجها ويربط مقدمة السفينة ما يشبه الحبل . كذلك نشاهد محراثاً خارج السفينة . وهناك حالة ربما تكون وحيدة وهي ان نشاهد الاله جالساً على عرش بجيئة طير ولم توجد هناك اشعاعات تخرج من كفه او جسمه وانه ماسك بيده محراثاً بدلاً من دفة السفينة كما في المشاهد الاخرى والتي يمسكها هنا شكل ادمي صغير الحجم جالس في مؤخرة السفينة لاحظ (Frankfort, Diyala, no. 598) .

وان اغلب المشاهد من هذا النوع يمثل فيها الاله (شمش) المعروف بالاشعاعات التي تبرز من كفه وهذا يمكن تعليقه بذهاب (شمش) في رحلته اليومية الى العالم السفلي اثناء الليل .

المحراث يمثل خصوبة الغلة حيث كان العراقيون القدماء يعتقدون ان اصلها (اي الغلة) هو في العالم السفلي ومنها تأخذ جذور النباتات غذاءها .

والعالم السفلي دائماً يرتبط بالماء وفي هذه الحالة من الممكن الافتراض بان هذا المشهد قد يمثل (شمش) في العالم السفلي غير ان ذلك يحتاج الى بعض البراهين التي قد تتوفر مستقبلاً . ان مشهد السفينة الالهية ظهر لأول مرة في اختتام عصر فجر السلالات انظر (Moortagat, Vordevasiatische: Rollstengel no. 145) واختفى نهائياً في نهاية العصر الاكدي . وان هذا الموضوع يبدو انه كان سائداً في شمال العراق اكثر من جنوبه (انظر : Ameit pp. 177-181) .

مشارك الالهة

ظهر هذا النوع من مشاهد الاختتام لأول مرة على اختتام العصر الاكدي القديم وربما من عصر فجر السلالات الثالث ولم يشاهد بعد ذلك مرة ثانية وهو ليس سائداً حتى في العصر الاكدي حيث لم يصلنا الا القليل جداً من

هذه المشاهد على اختتام هذه الفترة • ختم من العصر الاكدي (شكل - ٢٩)، في الواقع هو احسن مثال على هذا الموضوع : في الوسط المعاري الجسم متكبي، على الجبل سابل يديه وقد سقطت منها اسلحته وهو مهاجم من قبل الهين من اليمين المعاري الجسم ماسك باحدى يديه رأس الاله الضحية وبالاخرى سلاحا ذا ثلاثة تنوءات • ولكن وجود اشعاعات تخرج من كتف هذا الاله فهو لابد ان يكون الاله (شمش) انظر (Louvre II, pl. 71, 9-11; Newell, no. 153)

اما من جهة اليسار فالاله المطلوب مهاجم ايضا من قبل اله اخر يرتدي بدلة طويلة ويعمل باحدى يديه الصولجان وفي نفس المشهد يرثنا الفنان الاكدي الهما اخر مطلوبا عليه وقد سقطت من يديه اسلحته بينما يهاجمه اله ايضا عاري الجسم ويضرب ما يشبه القاس • هناك بعض الاختتام من هذا النوع تمثل معركة لوحدها (كما في 9 في Louvre II, pl. 71, 9) في الختم المنشور في (Newell, no. 154) حيث نشاهد موضوعين في آن واحد (شمش) اله الشمس يقاتل الرجل - الثور (وشمش) نفسه يقاتل مطلوقا ذا رأس طير وجسم انسان •

وفي اي حال من الاحوال لابد من وجود اساطير خلف هذه المشاهد ولكن بعض الاختلافات في الموضوع للمشاهد التي رأيناها لا تشجع فكرة ان اسطورة بسيطة واحدة هي التي شوهنت على هذه الاختتام • ويمكن القول بان الفنان الاكدي ربط ووفق بين عدة مواضيع دون الاخذ باسطورة او قصة معينة واحدة • واذا كان الابطال يقاتلون الرجل - الثور فان الفنان يمكنه ان يضع للرجل - الثور في معارك الالهة ايضا •

اله الشمس ينضج اله الجبل هي الحالة الواضحة لقوة الاسطورة التي مثلت في هذا المشهد • ولم تتوفر لدينا مصادر مكتوبة من رقم الطين لتقدم لنا تفسيراً أكيداً لهذا المشهد • الجبل ممكن ان يكون نفسه الذي يزرع منه

عادة الاله (شمش) في كل يوم • وربما هناك اله آخر قد سيطر على هذه المنطقة الجبلية وكان على (شمش) ان يقاتل من يعترض طريقه عند البزوغ •

وهناك احتمال اخر هو ان الجبل كما في الاساطير البابلية له ارتباط ما مع العالم السفلي وهناك جمع من المصادر مباشرة وغير مباشرة تشير الى الهة انهزموا او غلبوا في المعارك الدينية المقدسة وانزلوا الى تحت الارض كالهة اموات • وهؤلاء عادة يكونون مجموعة الهة (لاحظ في Moore no. 37) وربما هناك اسطورة معينة خلف الموضوع وهنا مجموعتان من الالهة مشتبهتين في معارك قتالية •

اله النباتات والخضرة

تستعمل هذه التسمية للاله (او للالهة) التي تتوافق عادة بطريقة ما مع سنابل شعير او كومة حبوب او اغصان اشجار او محراث • فهناك مجموعة اختتام من العصر الاكدي (شكل - ٣٠) تعرض مشاهد منها الهة جالسة وتشمع من كتفها او من جسمها سنابل شعير وتمسك بيدها سنابل شعير ايضا او اغصان اشجار (لاحظ Weber no. 439) وبعض الاحيان تبدو هذه الالهة واقعة (انظر - Frankfort pl. 20) وحيانا نشاهد الهة بدلا من الهة ايضا يمثل هذا الدور كما في Boehmer nos. 550, 552 وغالبا ما يظهر مع محراث الارض (UET Vol. 10, no. 291) ولو ان الالهة في بعض الحالات تظهر مع المحراث (Frankfort, Diyala, no. 423) .

بعض رقم الطين المكتوبة تذكر ان هناك الهة للشعير تدعى (نصابا) وكانت الهة مدينة اوما وايريش • كذلك توجد الهة اخرى للشعير تدعى (Añnan) كما تدعى (Eñnu) وهذه الالهة كانت تعبد في مدينة لكش • ظهر هذا الموضوع لأول مرة في اختتام عصر فجر السلالات الثالث (Frankfort, pl. 15K) .

اله النسخ

بعض اختتام هذه الفترة ترينا لها جالسا ويده سوط وفي احد الاختتام
نشاهد هذا الاله وامامه اربعة الهة متجهين اليه وكل واحد منهم يحمل عجلا
صغيرا (شكل - ١٦) . اما السوط الذي يحمله الاله الجالس فهو يميز ادد الاله
المناسخ ، لانه ذكر مرتين في الكتابات الاشورية المتأخرة التي تشير الى ان الاله
ادد يحمل السوط
Iraq Vol. 24, P. 93; Vol. 26, P. 125.

كما ان جلب العجول اليه يؤكد هذا التعريف طالما نعلم ان ادد غالبا
ما يظهر مع الثور او هناك شيء من الترابط ربما يمكن اكتشافه مستقبلا .

الاختتام في فترة ما بعد العصر الاكدي

بعد انهيار وسقوط الامبراطورية الاكديّة عندما فقدت السلالة
الاكديّة سيطرتها على معظم مناطق البلاد وحلت القوضى على يد الكوتيين
البرابرة المتوحشين شملت هذه الفترة انعطاطا حضاريا وثقافيا . وبطبيعة
الحال فان الفن بصورة عامة وفن الحفر على الاختتام بصورة خاصة قد تأثر
بهذا الانعطاط الحضاري .

ان اول مجموعة من الاختتام من هذه الفترة قد نوقشت من قبل
الاستاذة (El. Porada) في كتابها (Morgan, pp. 31-33) وكان اعتمادها على
الاسلوب فقط ولم تتوفر لنا براهين أكثر من ذلك حول هذا الموضوع .

هناك محاولة ، وقد تكون مجازفة ، ان تدعى الاختتام الاكديّة الرديئة
الصنع بانها من فترة ما بعد العصر الاكدي . كذلك الاختتام الاقل جودة التي
تمود الى عصر اور الثالثة يمكن في هذه الحالة ان تنسبها الى ما بعد العصر
الاكدي (اي العصر الكوتي) .

• وعلى الرغم من هذه المشكلة ، هناك مجاميع ذات اسلوب يجعل الاختام التي تمثل تظفا في تقاليد الفن الاكدي في جميع الاحتمالات تعود للتسلسل الزمني التالي • مجاميع الاختام من هذا النوع اعتياديا تكون مشاهد تقديم تم حفرها باسلوب مميز وهناك مشاهد كثيرة على ذلك •
Newell, Nos. 114, 116, 118; UE, Vol. 10, Nos. 247-251.

ان الاشخاص تم نحتهم بلون اعتناء وبطريقة رديئة وبحفر عميق ولا تحتوي على تفاصيل • الوجه تم التعبير عنه ببضعة خطوط محفورة كأنها نمر عن الملامح مع فقدان اللحية كل هذا يعكس هذا الاسلوب •

كذلك مشهد البوابة المنحطة كما في (Berlin no. 239; Ashmolean nos. 397, 398) ايضا مثل هذا الاسلوب المميز • وهناك مجموعة من اختام هذه الفترة تعرض شريطين ، القسم الاسفل عادة يضم صفاً من الوز السايح لاحظ :

(Newell no. 118, Morgan nos. 253-260; Cahiers de Byrsa, Vol. 7. pl 15 nos. 97-82; UE, Vol. 10, nos. 247, 249-256)

هذه المجموعة دعمتها الاستاذة بورادا بمجموعة ما بعد العصر الاكدي ولكن البعض الآخر نسبها الى عصر اور الثالثة • وقد تحل هذه المسألة بضوء التنقيبات في المستقبل •

اما الموضوع الذي يمثل الاسد بين بطلين فمن الممكن واعتمادا على اسلوب الحفر العميق ان نعتبره من فترة ما بعد العصر الاكدي ولكن مع ذلك لابد من القول بأنه لم تتوفر لدينا براهين كافية لجعل ذلك مقبولا •

ب - اختتام العصرين السومري الحديث والبابلي القديم

هذا العنوان يغطي الفترة التي اعقبت تدهور وسقوط الكوتيين الهمج
عندما جاء السومريون مرة اخرى للحكم في العراق القديم من مدينة اور •
وهذه السلالة الجديدة تلحق بسلالة اور الثالثة •

تشير لنا المصادر المكتوبة على الرقم الطينية السومرية عن سيرة اكد
ان النكبة العظيمة التي حلت بالامباطورية الاكدية كانت عقوبة لاكد بسبب
غضب الالهة • وربما لهذا السبب نجد ان اكثر المشاهد شيوعا على اختتام هذه
الفترة هي مشاهد التعبد التي هي بمثابة التكفير عن خطاياهم •

ان اختتام هذه الفترة ترينا اختلافات كبيرة في النوعية من اعل درجة في
تقنية الحفر كما في المشهد على الختم الموجود في المتحف العراقي (شكل - ٣٢)
ومشاهد اخرى

Weber, nos. 433; 436; Newell, No. 140; UE, Vol. 10, Nos. 235, 388;
Berlin, Nos. 252-255; Morgan, Nos. 274-277,

الى مستوى الحفر الرديء كما في مصادر اخرى
Berlin, No. 261, 272; Bruxelles, P. 136 no. 450.

هذه الحالة لا بد ان تخلق لنا مشكلة حقيقية بالنسبة لتثبيت التاريخ •
الاختتام الرديئة الصنع غير الناضجة فنيا هي الاخرى تخلق مشاكل خاصة
طالما بعضها يمكن ان يعود الى الفترة التي تلي العصر الاكدي كما يمكن ان يعود
الى سلالة اور الثالثة اي العهد السومري الحديث • والامر ليس اقل صعوبة في
اختلافات بعض الاختتام التي تعود الى العصر السومري الحديث واختتام
العصر البابلي القديم •

ان الاسلوب غالبا ما يكون متشابها جدا ومشهد التقديم هو المشهد
الشائع في الاثنين • مشاهد التقديم المميزة عادة ترينا متعبدا واقعا يقوده اله

الى الاله الجالس . والاختام الجديدة من هذه الفترة ترينا عناية بأسلوب
الحفر وتفاصيل دقيقة انجزت بواسطة آلات حادة واكثر دقة من تلك التي
استعملت في اختتام العصر الاكدي . جسم الانسان مثل بدقة تامة وانجز
بدرجة عالية من الفن ولكن مظاهر الحياة في اختتام العصر الاكدي مفقودة
الآن في مشاهد اختتام هذه الفترة (اي العصر السومري الحديث) . واعتياديا
نلاحظ الآن وضعية سواعد الالهة الواقفين التي يقودون بها المتعبدين في
نفس مستوى الاكتاف لاحظ (Newell, nos. 123, 131) بينما في نفس
المشهد في اختتام العصر الاكدي نلاحظ السواعد في وضعية اعلى من الكتف
وفي زاوية حادة . اعتياديا المتعبدين يتبع الاله والاثنان يحيطان الاله الجالس
(او الواقف) برفع احدى اليدين ، ولكن في حالات قليلة نشاهد
المتعبدين يتبعه الاله ويداه الاثنان مرفوعتان . هذه المشاهد غالبا ما نجدها على
اختتام العصر البابلي القديم . كذلك في حالات اخرى نشاهد ثلاثة اشخاص
يقفون امام اله جالس Berlin, No. 254, 275. وفي حالات اخرى
نشاهد فيها شخصا واقفا لوحده امام الاله الجالس Ashmolean No. 441.

والمواضيع الاقل شيوعا في اختتام سلالة اور الثالثة هي : صف من البط
او الوز السابح في النهر . ثم هناك موضوع اخر ظهر لأول مرة وانتهى
لاخر مرة بانتهاه اختتام العصر السومري الحديث (سلالة اور الثالثة) يرينا
مشهد تعبد زهرة او نبات في اناء . اعتياديا يقف على جانبي الاءاء شكل
آدمي . ويبدو ان المقصود ليس زراعة نبات في هذا الاءاء ولكن هذا التنسيق
يبدو لعملية المتعبدين . ونلاحظ في مسلة اورلوسو الشهيرة (انظر
(Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient pl. 53)
شكلاء آدميا يصب الماء على النبات ، ومن غير الممكن التعرف على نوعية
هذا النبات من خلال المشهد ولكن لاهمية النخلة في بلاد سومر فلربما تكون
هي الشجرة المقصودة . وهناك مواضيع جديدة تظهر لأول مرة على اختتام

هذه الفترة مثل النسر ذي الرأسين (Frankfort, pl. 25 f) والنسر ذي رأس الاسد ، والنسر كراية او رمز (شكل - ٣٣) والهلال كرمز (Ashmolean no. 420) والبطية كرمز (Newell nos. 126,148, 187) وكذلك الصولجان (Berlin no. 298) وهناك عناصر جديدة ايضا ظهرت في هذه الفترة لملء الفراغات في اختتام سلالة اور الثالثة كالقرند الصغير الذي يجلس القرفصاء والشكل الآدمي الصغير ذي الرجلين المقومستين (كما في Berlin, nos. 295, 298) والاناء هيئة طير (Morgan no. 277) وكذلك عناصر اخرى كالطيور والعقرب والهلال وكثرت اعمدة الكتابات على اختتام هذه الفترة . كما نشاهد ايضا في بعض الحالات اسداً او اسد - تنين ماسكاً رمزاً وبمثل نهاية المشهد (انظر Hans Silivius von Aulock, no. 257

مشاهد التقديم في اختتام العصر السومري الحديث تتمثل بتمتعبد في حالة وقوف وهو حاصر الرأس تقوده من معصمه الهة واقفة الى الهة جالسة على كرسي بدون مماند غالباً ما يكون على مسطبة مرتفعة نوعاً ما عن مستوى الارض .

الالهان يرتديان تاج الالهية المقرن ويرفعان ايديهما للتحية . اما لباس الالهة فيختلف عن لباس المتعبد حيث الالهة الجالسة ترتدي بدلة ذات طيات افقية بينما الواقفة ترتدي بدلة ذات كسرات طولية . اما المتعبد فانه يرتدي بدلة طويلة ذات نهاية مهدبة (مشرشفة) .

اختتام العصر البابلي القديم

تشمل هذه الفترة الاختتام التي يعود تاريخها منذ سقوط سلالة اور الثالثة الى فترة سقوط سلالة بابل الاولى . فمن خلال الاعداد الكبيرة لاختتام

العصر البابلي القديم التي وصلت الينا يبدو انها كانت منتشرة وشائعة وقد استعملت بصورة واسعة بالمقارنة الى اختتام المصور الاخرى .

وهناك فوطان رئيسيان من اختتام هذه الفترة : مشاهد التعبد ومشاهد القتال وكل منهما استمر بالتقاليد الفنية للفترات والعصور السابقة ، ولكن في نفس الوقت حافظ كل منهما على اسلوبه بشكل مستقل . غير ان هناك عدداً صغيراً من اختتام العصر البابلي القديم خلط الاسلوبين كما في مشهد على ختم موجود في المتحف العراقي (شكل - ٣٤) .

مشاهد التعبد

مشاهد التقديم الى الالهة

غالبا ما يكون صعبا تمييز اختتام من هذا النوع تعود الى هذه الفترة لانها ذات المشهد التقليدي تعود الى عصر سلالة اور الثالثة ولكن الاختتام التي تحمل كتابات من العصر البابلي القديم يمكن تثبيت عائلتها ومعرفة هويتها .

هناك مشهد يعرض متعبدا في حالة وقوف يتبع الهة في حالة وقوف ايضا وهي تمسك بمعصم المتعبد وباتجاه الاله الجالس الذي يواجهها . والكرسي الصنم الذي يجلس عليه الاله يكون عادة فوق مسطبة ترتفع قليلا عن الارض وفيما علها حالات قليلة جدا فان الاله الجالس والمتوجين اليه تكون أيديهم مرفوعة للتحية وغالبا ما يكون هناك هلال بين الالهة حيث يمثل حضور سن اله السماء .

اله او ملك جالس يواجه متعبدا واقفا تتبعه الالهة لاما

في المواضيع المتميزة في مشاهد التقديم نشاهد نموذجا آدمياً مرتدياً ما يشبه العصبة كغطاء للرأس حاملا بيده اناء وجالسا فوق كرسي بدون مساند . وغالبا ما يرتدي بدلة طويلة ذات حاشية مشرشفة ويكون عادة أحد

كتفيه عاريا ، وتادرا ما يكون ملتجيا والكرسي الذي يجلس عليه يكون عادة على مسطرة مرتفعة قليلا عن مستوى الارض ويقف نموذجان آدميان امامه : متعبد يحتمل ان يكون مالك الختم نفسه ، تتبعه لاما ويدها مرتفعتان بالطريقة التقليدية الخاصة بها .

وفي احيان نادرة تقف لاما قبل المتعبد امام الاله الجالس وهي عادة ترتدي بدلة طويلة ذات شرائب افقية (الكوناكيز) (شكل - ٣٥) والتاج المقرن (الالهي) على رأسها بينما المتعبد يرتدي بدلة طويلة خالية من التفاصيل تنتهي بشرط مشرب ، وأحد كتفيه مكشوف وغالبا ما يكون حاسر الرأس وبعض الاحيان يشاهد مرتديا ما يشبه القبعة .

ولهذا نلاحظ ان هذا الموضوع يختلف عن سابقه من مشاهد التقديم الى الالهة من ناحية الوضعية والملابس واسلوب تقديم الالهة والشخص الجالس . في اسلوب الموضوع السابق نشاهد القبعة تميز الشخص الجالس بانه اله اما في اسلوب الموضوع الحالي فان القبعة المقرنة اختفت وحل محلها نوع من غطاء الرأس الدائري الشكل . كذلك الكرسي الذي يجلس عليه الاله يختلف نوعا ما .

لاحظنا في العصر الاكدي ان الكرسي قد يكون شحارا دالا ، فمثلا الهة الخضروات والنباتات تجلس على تل او بيدر من الحبوب والهة اخرى تجلس على جبال وفي اختتام سلالة اور الثالثة نفس التقاليد من الممكن ان تلاحظ بالرغم من انها اقل شيوعا وفي Berlin, no. 273 نشاهد الالهة جالسة على بطتين وعليه عرفت هذه الالهة انها كولا Gula ويوجد مثل اخر نشاهده في المسلة العظيمة للملك حمورابي حيث يجلس الاله على نفس نوعية الكرسي كما ان النقشة مشابهة لواجهة المعبد في اختتام عصر جمدة نصر .

ولهذا فإن الغرض من هذا النوع من الكرسي يعني ان الجالس هو الذي يملك المعبود ويعني بذلك انه اله وليس ملكاً مؤلفاً . واكثر من ذلك في مسلة اورنمو اقلر (Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient pl. 58) وهناك فرق واضح بين الاله والملك فالاله متوج في معبد مثبت على مسطبة ويرتدي القبة المتوجة وبدلة تنتهي بما يشبه الاهداب بينما الملك تجده واقفا امامه وجها لوجه مرتديا القبة المدورة وبدلة طويلة ذات حاشية مشرشفة .

ان المشهد الذي يمثل الملك جالسا على كرسي عديم المماند (شكل - ٣٣) لم يشاهد على اختتام العصر الاكدي ولكنه شائع على اختتام عصر سلالة اور الثالثة . وعلى اي حال فان المعبد الذي يضم لاما وهي واقعة خلف المتعبد هو مشهد جديد على اختتام العصر البابلي القديم .

ان مسألة التأليه كانت معروفة في العصر الاكدي ويمكن مشاهدة ذلك في مسلة الملك الاكدي الشهير لرام سن حيث نراه واضعا على رأسه القبة المقرنة التي تستخدم عادة من قبل الالهة . كما نلاحظ في الكتابات على اختتام سلالة اور الثالثة التي خصصت في معظم الاحيان الى الملك . ان الملك يمكن ان يكون هو الشخص الجالس فوق الكرسي .

ان هذا النمط من الكتابة لم نجده في الاختتام الاكدي ولا حتى في الاختتام البابلية القديمة . وعلى هذا فان حيلة النتيجة هو ان الشخص الذي ظهر في اختتام سلالة اور الثالثة هو الملك ولكن من هو الشخص الذي ظهر على اختتام العصر البابلي القديم ؟ هذا ما سوف تكشفه الدراسات في المستقبل اما بالنسبة للحد الفاصل للمواضيع في مشاهد اختتام هذه الفترة فهو عادة عبود من الكتابة في معظم الاحيان .

الإله الواقف

في منتصف العصر البابلي القديم تقريبا استبدل الإله الجانس في مشاهد التقديم باله واقف . ويحق لنا ان نسأل لماذا حصل هذا التغيير ؟ والجواب على ذلك هو ان جزءا من تفسير ذلك ربما كان الرغبة في التغيير فأكثر الالهة التي يمكن ان تعرف في هذه المشاهد هو الإله شمش الذي غالبا ما يكون واقفا واحدى ساقيه ممدودة الى الامام من فتحة امامية لبدلته التي يرتديها ، ويمسك بيده المنشار . ان هذه الوضعية قد استورثت من الاختام الاكديّة التي يكون فيها شمش في حالة يزوغ من العالم السفلي الذي اجتازه خلال الليل . ان تأثير هذا المشهد التقليدي الذي يمثل شمش في اختام العصر البابلي القديم نراه في الهة آخرين ايضا يظهرون وسيقاتهم ممدودة الى الامام من فتحة الثوب ، ووضعية يد شمش الماسكة للمنشار قد مثلت ايضا مع كثير من الالهة الذين لا يسكون سلاحا بأيديهم .

الخلاصة هو ان حالة الوقوف التقليدية للإله المهتم شمش سببت استبدال الإله الجالس بالإله الواقف .

إله الشمس (شمش)

لا شك ان هذا الإله هو أكثر الالهة المعروفة في اختام العصر البابلي القديم والمعهد الاعتيادي الذي نراه فيه هو انه واقف واحدى قدميه ممدودة الى الامام فوق كرسي صغير وقد مسك باحدى يديه سلاحه المنشار ويرتدي مئزرا طويلا تبرز من فتحة في الامام احدى قدميه (شكل - ٣٨) .

في الواقع ان سلاح المنشار (Sassaru) قد وردت تسميته في الواح الطين المكتوبة من العصر البابلي القديم انظر بصدد هذا A. Walther, Das Babylonische Gerichtswesen, p. 193 ووصف رمزا وشعاراً للإله شمش الذي به يودى يمين القسم .

ايبا

اله المياه ايا ايضا ظهر في مشاهد اختام العصر البابلي القديم كما في
(Berlin, no. 396; Louvre vol. 2. A. 283; Frankfort pl. 28K) وشاهد
هنا دائما في حالة وقوف ماسكا بكلتا يديه اناء مدور القاعدة يتدفق من
فوهته جدولان من الماء يجريان الى الاعلى قليلا ثم الى الاسفل قرب القدمين
يضع على رأسه القبة المقرنة الخاصة بالالهة كما يرتدي بدلة طويلة تدعى
بـ (الكواليز) وهي مفضضة ذات شرائيب افقية تمتد الى اسفل
القدمين •

هناك مخلوق مركب يتكون من عنزة - سمكة تدعى بالسومرة
(Suhurmaš) يمكن بواسطته ان نعرف الاله ايا ويعتبر هذا المخلوق المركب
رمزاً أو شعاراً لهذا الاله •

في احد الاختتام يظهر هذا الرمز تحت قدم الاله ايا (انظر Bibliothèques
Nationale, no. 434) ويبدو ان اول ظهور لرمز ايا هو في عصر سلالة
اور الثالثة (انظر Frankfort pl. 25d) حيث يظهر (Suhurmaš) تحت
قدم ايا E. Douglas Van Buren, The Flowing Vase and
The God with streams P. 33.

ان المعزة - السمكة (Suhurmaš) التي مثلت قرب الاله ايا تكفي
لتعريفه حتى لو حذف الائن الذي يتدفق منه الماء • وهذا مستند الى طبعة
ختم على رقيم طيني من فترة حكم الملك حمورابي سادس ملوك السلالة
البابلية حيث نشاهد فيه ايا حاملا الائن المكور القاعدة الذي لا يتدفق منه
الماء ولكن الكتابة تذكر اسمه • كذلك نشاهد (Suhurmaš) فوق يده •
وبالاستناد الى هذا يمكننا ان نعتبر الاله الواقف على جة اليمين للمشهد في
الختم الذي يحمل رقم IM. 13847 الموجود في المتحف العراقي الاله (ايا) •

وعلى اية حال فان هذه الفرضية لربما تكون غير مقنعة تماما ولا هي مائية طالما ان الرموز ليست دائما تمثل العنصر الاساسي لتعريف هوية الاله . وهناك نماذج في اختتام هذه الفترة لا يمكن الجزم بان الاله الذي يظهر فيها هو ايا ونشاهد في ختم اخر في اللوفر (Louvre vol. 2, no. A 283) الاله مع الاناء المتدفق بالماء الذي يفترض ان يكون ايا وهو واقف على ظهر ثور ويفترض ان يكون في هذه الحالة الاله ادد . كذلك نشاهده على ختم اخر في Frankfort, pl. 28k واضعا احدى قدميه على ركبة بطل عارم (وقد يكون كلكامش) والاخرى على المعزة - السمكة (Suhurmas) .

ايا نفسه ليس هو الاله الوحيد الذي يحمل يديه الاناء الذي يتدفق منه الماء على الجانبين فكلكامش هو الاخر يشاهد احيانا بهذا الشكل . وهو غالبا ما يظهر على اختتام هذه الفترة كشخص رئيسي في المشهد احيانا بالحجم الصغير للماء الفراغات لاحظ Frankfort, pl. XVII - C

عشتار

الهة مشهورة جدا ليس فقط في العصر البابلي القديم بل في العصر الاكدي حيث كان ظهورها مؤكدا ولاول مرة وتظهر عشتار عادة بوضعية الوقوف ويشاهد وجهها من الامام وبصورة كاملة حاملة يدها اليمنى شعار الهراوة ذات رأس أسد وسلاحا مشابها في يدها الاخرى . وحيانا يشاهد اسد بالحجم الصغير راibus تحت احدى قدميها الممتدة الى الامام وفي بعض الحالات يكون الاسد مربوطة بحبل (٤) متصل بالهراوة التي تحملها IM. 5258 كما انها تضع على رأسها التاج المقرن (تاج الالهية) وعلى بدنها بدلة طويلة ذات حزام حول خصرها . ويلاحظ خطان متقاطعان على صدرها وهي عبارة عن شريطين مربوطين بحقيرة او جبة السهام المعلقة على كتفيها من الخلف ويمكن ملاحظة السهام في معظم الحالات بارزة فوق الكتفين .

تظهر الالهة عشتار على اختتام هذه الفترة في مشاهد يتوفر منها البعض في المتحف العراقي كما في الغتم الذي يحمل رقم IM. 59978 وكذلك في مصادر أخرى مثل (Louvre vol. 1, D-37; Morgan, nos. 371-378; BN, nos. 224-229, 231-233; Frankfort pl. 62; i pl. 28j, pl. 29a)

في الواقع ليس لدينا برهان قاطع ومباشر يثبت الالهة عشتار ولكننا نستنتج ذلك من مقارنة الرسومات المحفورة ومن الكتابات التي وصلتنا على الرقم الطينية المكتوبة بصورة عامة . هذه الكتابات تذكر ان عشتار الالهة رئيسية وهي الالهة الحرب ويرافقها الاسد .

وفي الواقع تحمل احيانا اسم اللبوة (اثى الاسد) . وليس هناك اية الالهة اخرى حسب هذه الكتابات تدعى لنفسها ان تكون كهذه الشخصية ونشاهد بها بكثرة في الرسومات المحفورة على الاختتام ، لذلك لا يحتاج تعريف هذه الالهة الى شك بانها هي الالهة المقصودة .

هناك بعض الانحرافات عن الشكل المعتاد الذي تظهر فيه هذه الالهة فاحيانا تشاهد من جهة جانبية وهي لا تحمل الجعبة المخصصة لوضع السهام فيها (Morgan, no. 379; BN, no. 169, 234, 238) وفي حالات أخرى نشاهد نموذجا مشابها لها ولكن ذات لحية كما في Morgan no. 379 وفي حالات نادرة جدا نشاهد عشتار وهي جالسة على كرسي (BN, no. 236) .

نر كال

الاله نر كال معروف في اختتام العصر البابلي القديم ويشاهد عادة واقفا وملتحيا وحاملا الهراوة ذات رأس اسد في احدى يديه وفي الاخرى السيف المعقوف ملامسا الارض ويضع على رأسه التاج المقرن ويرتدي ثوبا طويلا ذا

طيات طولية وحزاماً حول الخصر يتدلّى من الجانب وبصورة عامة تشاهد إحدى قدميه فوق عدوه الساقط على الأرض Sumer, vol. 7, p. 68 بالقرب من اسد رابض كما في (Cylinder Scales of Western Asia no. 43).
 ان معرفة نركال كاله الحرب والعالم السفلي قد اعتمدت بالاساس على ختم في المتحف العراقي يحمل رقم IM. 15213 يعود الى عصر لارسة . هذا الختم يمثل نركال وهو مهدي او مخصص للاله نركال . درس هذا الختم من قبل الاستاذة بورادا والدكتور فرج بصمجي في مجلة سومر عدد ٧ (صفحة ٦٦) .

وهناك نموذج آخر مشابه مع هراوة ذات رأس اسد نادرا ما يظهر على اختتام العصر البابلي القديم كما في Morgan, nos. 367, 380 ومن الممكن جدا ان يكون هذا النموذج هو الاله نركال . ان هذه المسألة قد توضحت من دراسة حجرة حدود من العصر الكشي تحمل كتابة من الممكن جداً ان تعود الى الرمز المتمثل بالحفر على نفس هذه الحجرة
 Baghdad Mitteilungen, Vol. 4, P. 163.

والسيف المعقوف يفترض ان يكون حامله نركال ، ولكن طالما هناك آلهة اخرى معروفين لدينا مثل الالهة عشتار في (الشكل - ٤٢) وامورو في Louvre vol. 2, A. 368 يحملان هذا السلاح لذلك فان تعريف الالهة بهذه الطريقة فقط غير مؤكد .

أمورو

يتكرر باستمرار على اختتام العصر البابلي القديم ظهور نموذج آدمي ويبدو الصولجان المعقوف النهاية ويشاهد عادة وهو واقف يرتدي اما ثوبا طويلا ذا طيات مفتوحا من الامام كما شاهدنا ذلك في مشهد الاله شمش او ما يشبه الثوب القصير وعلى نحو مميز يضع على رأسه قبة مدورة ومسطحة من الاعلى ذات حافة

Louvre, Vol. 2, A. 287, A. 317; Berlin, Nos. 409, 410.

ويشاهد أحيانا واحدى قدميه على حيوان مضطجع كان يكون غزالا
او عنزة او خروفا وفي رأسه تاج الالهية المقرن . وفي حالات اخرى يشاهد
واقفا على ظهر حيوان كما في Louvre vol. 2, A. 458; Newell no. 226
ويظهر الاله امورو في (الشكل ٤٣) (Morgan no. 523) ماسكا
سولجاناه المعقوف على كتفه بينما في (BN. no. 169) نراه عاري الجسم .
على اية حال فان تعريف هذا الاله بـ (امورو) قد نوقش من قبل :
(Kupper, L. Iconographie du dieu Amurru)

ان رمز امورو (الصولجان المعقوف) غالبا ما يظهر في الفضاء في مشاهد
اختتام العصر البابلي القديم ، كما يظهر على اختتام عديدة بفرده او على ظهر
حيوان مضطجع كسا في Berlin nos. 340-341; Ashmolean no. 519
ويحتمل ان يكون ما يحمله هو عصا راع .

أدد

نموذج آدمي باحدى يديه شوكة البرق يشاهد على عدد من اختتام
العصر البابلي القديم . ويظهر هذا الاله عادة في حالة وقوف والتاج الالهي
المقرن فوق رأسه واللباس الذي يرتديه ربما يكون ثوبا قصيرا او طويلا له
لبات او ينتهي بشرائيب وكثيرا ما يشبه الاله شمش ما عدا الشوكة التي
يضمها بيده . كذلك يظهر ادد واقفا على ظهر ثور مربوط بما يشبه الحبل
بالشوكة التي يحملها .

لقد اعتمد في تمييز الاله ادد على كتابات الرقم الطينية التي تصفه بأنه
اله الجو الذي يجلب الامطار والبرق والرعد وبينما يكون هذا الاله مميزا في
(العصر البابلي القديم) بشوكة البرق فان السوط يخدم نفس الغرض في

اختام العصر الآكدي عندما نشاهده في العربة التي يقودها التين - الاسد كما في (Morgan no. 220) كما ان هناك كتابات تذكر هذا السوط (لاحظ Iraq vol. 24 p. 100) •

الاله المنتصر

هناك قلة من اختام العصر البابلي القديم تمثل هذه الاله ففي مشهد رئيسي او ثانوي يظهر واقفا وهو يضرب انسانا صغير الحجم جاثما على الارض باذلال او ساقطا الى الخلف تحت قدميه BN. nos. 130, 241-242; Frankfort pl. 28-a-c-g, ويحمل هذا الاله في احدى يديه سلاحا غربيا له سدد من الرؤوس تتراوح بين ٤ - ٩ بينما في اليد الاخرى يحمل ما يشبه الصولجان • ويظهر بلحية طويلة وغالبا يضع على رأسه قبة مدورة الشكل ويلبس منزرا قصيرا ولا تظهر الضحية احيانا في المشهد كما في (Louvre vol. 2. A. 351) وبعد دراسة هذه الشخصية من قبل المختصين يفترض فرانكفورت في كتابه (صفحة ١٦٧) ان هذا النموذج هو الاله « نركال » ولكن في الحقيقة لم يذكر سببا قويا لاثبات هذا الرأي ، ولقد ذكر الملك كوديا في كتاباته سلاحا ذا سبعة رؤوس انظر Cylinder B. 13, 21 يعود الى الاله (نكرسو) ويرينا ختم من عصر فجر سلالة اور الثالثة (Louvre vol. 1. T-110) شكل سلاح ذي سبعة رؤوس في يد الاله جالس هو على الاغلب (نكرسو) لذلك نرى ان هناك احتمالا قويا بان هذا السلاح هو رمز الاله (نكرسو) •

الكاهن

كذلك يشاهد على اختام العصر البابلي القديم شكل ادمي يظهر شابا ملتجيا وحاسر الرأس وفي وضعية الوقوف ومعظم الاحيان يرتدي ثوبا قصيرا حافظه ذات شرائيب وحزاما ويقف على منصة ذات طابقين ويمسك بيده اناه

رفيعا نوعا ما • ومن الامثلة التي تعزز مضمون هذا الموضوع :
 (Louvre vol. 1, D 35-36; BN n^o. 137; Morgan no. 377. Berlin no. 344;
 Newell no. 155) وكان ظهور هذا الشكل الآدمي لأول مرة في اختتام العصر
 البابلي القديم ، وهويته لحد الان لم تعرف ولكن وقوفه فوق قاعة وشعر
 رأسه المخلوق والمواد التي يحملها بيده التي على الاغلب تحتوي على الماء
 المقدس ، كل هذا يمكن ان يشير الى قس او راهب او كاهن في خدمة اله
 معين •

مشاهد القتال

هناك ثلاثة اساليب رئيسية لمشاهد القتال على اختتام العصر البابلي
 القديم يمكن ارجاع اصلها الى الفترات السابقة •

(١) مجموعة اختتام تعود لهذا العصر تتبع في اسلوبها مشاهد اختتام سلالة
 اور الثالثة التي تضم ثلاثة نماذج في حالة قتال • كما في كثير من مشاهد
 اختتام من المتحف العراقي التي تعود الى العصر البابلي القديم •

(٢) اسلوب اخر من مشاهد القتال يشاهد على اختتام العصر البابلي القديم
 يضم زوجين من نموذجين من المخلوقات • (Berlin, nos. 460-461)
 يكونان في بعض الاحيان على جانبي شعار او رمز (Morgan, no. 347)
 هذا الاسلوب انحدر من مشاهد اختتام العصر الاكدي •

(٣) مجموعة اخرى من اختتام العصر البابلي القديم عليها شريط من مشاهد
 القتال مع عدد من النماذج المزدوجة حتى تصل الى ثمانية نماذج
 (Morgan, no. 354) وهذا الاسلوب هو استمرار لاسلوب اختتام عصر
 فجر السلالات واسلوب واحد من العصر الاكدي •

المشاركون في مشاهد القتال

اكثر الابطال شيوعا هو كلكامش . كان اول ظهوره بوضوح في عصر فجر السلالات الثالث . وفي العصر الاكدي كان شائعا جدا ولكن نادرا في اختتام سلالة اور الثالثة (العصر السومري الحديث) (Morgan, no. 268) وهناك شبه لبعض الابطال الذين يظهرون على اختتام عصر فجر السلالات وما بعدها مع كلكامش .

وهناك ابطال يظهرون على اختتام هذه الفترة في وضعية يتنون فيها احدى الركبتين على الارض ويمسكون باسد او مخلوق من اسد - تتين يرفعونه الى الاعلى فوق مستوى الرأس . وهناك نموذج آخر يشاهد بكثرة على اختتام هذه الفترة وهو الرجل - الثور الذي في حركته يتبع الاسلوب التقليدي من عصر فجر السلالات الى سلالة اور الثالثة .

ويبدو ان مشاهد حماية الحيوانات الليفة التي كانت شائعة نوعا ما في اختتام عصر فجر السلالات قد اختفت الان تماما .

حيوانات ومخلوقات غريبة

عدد من حيوانات مختلفة تظهر في مشاهد اختتام هذه الفترة استخدمها الفنان البابلي كنماذج لملء الفراغات على سطح الاختام . الا ان بعضها يظهر كنماذج رئيسية ايضا كالاسد في مشهد على الختم رقم 186228. 186228 في المتحف العراقي . ولكن مع ذلك فهناك مجموعة من العناصر قد احتفظ بها الفنان البابلي لاستعمالها فقط في ملء الفراغات كالطيور والسماك وبعض الحيوانات التي تشبه القرد ، وكذلك هناك حيوان ذو قرنين يصعب تمييزه احيانا يظهر عادة تحت قدم الاله امورو وهو رمز الاله امورو غير انسا لا نستطيع الجزم فيما اذا كان الفنان البابلي يقصد بهذا الحيوان غزالا او خروفا او حتى عزة .

ونلاحظ الاسد قد صور من قبل الفنان العراقي القديم في كل العصور ان لم يكن في معظمها وكثيرا ما نشاهد على اختام هذه الفترة ايضا .

والكلب ايضا مثل في مشاهد اختتام هذه الفترة كمنصر ملء الفراغات مع اننا نعلم ان الكلب هو رمز الالهة كولا (Baghdader Mitteilungen, vol. 4, p. 143) ونشاهد مخلوقا مركبا من الاسد - التنين على اختتام هذه الفترة ويكون عادة في حالة وقوف منتصبا على رجليه الخلفيتين وفيه مفتوح وكأنه في حالة هجوم . وقد سبق ان شاهدنا هذا الحيوان المركب في اختتام العصر الاكدي يسحب عربته (Morgan, no. 220) ويظهر احيانا كنموذج رئيسي واحيانا اخرى كنموذج صغير ملء الفراغات وهو دوما في حالة عراق .

ثم هناك المركب الاخر المزيج من رجل وثور وكذلك المعزة والسحكة التي هي رمز الاله ايا ومخلوقات غريبة اخرى استخدمت لفرض ملء الفراغات ايضا .

الرموز والمواد الاخرى

هناك عدد من رموز الالهة ومواد اخرى استعملت لملء الفراغات في مشاهد اختتام العصر البابلي القديم غير اننا غير متأكدين الى اى اله تعود بعض هذه الرموز طالما نشاهدنا تحمل من قبل اكثر من اله . والرموز التي استخدمها الفنان البابلي في تغطية بعض المساحات المتوفرة في مشاهد الاختتام لهذه الفترة هي العصا ذات رأسي اسد كما في (Morgan, nos. 396, 480) وهي عبارة عن صولجان صغير ينتهي برأس شبه كبروي وعلى الجانبين رأسا اسد او رأسا تنين احيانا ويحمل هذا الرمز اعتياديا من قبل الالهة عشتار (شكل ٤٢) وبعض الاحيان يحمل هذا الرمز من قبل الاله نركال كما في (Morgan, no. 491) وبينما في (Berlin no. 444) نشاهد يحمل من قبل آدميين نراه في (Morgan no. 421) يحمل من قبل رجل -

الثور كما نشاهد هذا الرمز بصورة عمودية يحمل فوق ظهر ثور وفي حالة اخرى نشاهده بعيد من قبل ادني عاري الجسم كما في مشهد الختم رقم IM. 21117 .

ان اول ظهور هذا الرمز كان في مشاهد اختام العصر الاكدي (انظر Boehmer fig. 347) ورمز اخر هو (هراوة اسد) ايضا يشاهد كثيرا على اختتام هذا العصر وهو يشبه صولجانا في نهايته رأس اسد او تنين وقد استعمل ايضا ملء الفراغات او المساحات الواسعة في مشاهد اختتام العصر البابلي القديم كما في (Louvre vol. 2, nos. A. 309, A. 370) واحيانا كراية او شعار وقد يحمل من قبل احد الالهة غير المعروفين (Louvre vol. 2, no. A. 375) او من قبل الهة الحرب عشتار (Berlin, no. 395) كما انه يشاهد احيانا مثبتا عمودياً على ظهر حيوان (Louvre vol. 2, nos. A. 374, A. 383)

ان اول ظهور هذا الرمز كان على اختتام عصر اوروك (Boehmer fig. 204) وهناك رموز ومواد اخرى تشاهد على اختتام هذه الفترة باحجام صغيرة بجانب النماذج الرئيسية في مواضيع المشاهد وربما قصد بها الفنان ملء المساحات على سطح الختم حفاظا على التوازن والتناظر ومن هذه الرموز هي العصا، العقوفة النهاية التي ترمز الى الاله امورو الذي غالبا ما يحملها بيده . وشوكة البرق التي تشكل ما يشبه العصا القصيرة ذات نهايتين او ثلاث نهايات متموجة تشبه الشوكة وهي رمز للاله ادد وغالبا ما يظهر فوق ظهر ثور (Louvre vol. 2, nos. A. 345, A. 382) ثم هناك رمز اخر عبارة عن عمود ينتهي بمثلث (يشبه السهم) عرف في العصور المتأخرة انه يرمز الى الاله مردوخ ابن الاله ايا . وهناك الهلال الذي يرمز الى اله القمر وهو معروف منذ عصر جملة نصر (Morgan, no. 32) ■

كما نشاهد النجمة في بعض المشاهد التي ربما ترمز الى الالهة عشتار (فينوس) وهناك ايضا في مشاهد اخرى على اختتام هذه الفترة نشاهد قرصا في وسط هلال وهذا الرمز على الاغلب يرمز الى الاله شمش اله الشمس .

ج - اختتام العصرين الآشوري والبابلي الحديث

١ - اختتام العصر الميتاني

في حدود القرن الرابع عشر قبل الميلاد عندما كانت القوة السياسية في جنوب العراق القديم ضعيفة تحت حكم الملوك الكشيين كانت القوة الآشورية في شمال العراق آخذة بالازدياد وبدأ بالظهور اسلوب جديد في فن الحفر على الاختتام وسمي هذا الاسلوب الجديد بالاسلوب الآشوري الوسيط وكلمة الوسيط هذه استعملت لتفريق هذا الاسلوب من الاسلوبين الآشوريين الآخرين وهما الاسلوب الآشوري القديم الذي يعود الى القسم الاول من لالف الثاني قبل الميلاد والاسلوب الآشوري الحديث الذي يعود الى الثلث الاول من الالف الاول قبل الميلاد .

اختتام العصر الآشوري الوسيط اضافت الى فن الحفر على الاختتام اسلوباً جديداً ومواضيع جديدة . والاسلوب الجديد هذا تأثر بمجاميع الاختتام المنتشرة في هذه المنطقة في حدود هذه الفترة .

ان هذا الاسلوب الفني كان متأثراً جداً بالاسلوب الميتاني . وان بعض العناصر المتوازنة في الموضوع ، والشجرة المقدسة والتين المعروفين على الاختتام الميتانية غالباً ما تشاهدها على مجموعة اختتام العصر الآشوري الوسيط . كذلك تشاهد تأثيرات كشية كما في الصليب (انظر (Frankfort, fig. 59) وفي شكل المعين (قس المصدر g - 31 pl) .

وبصورة عامة يرثي الاسلوب الفني على اختتام العصر الآشوري الوسيط مشاهد أكثر واقعية وأكثر حركة والاتجاه نحو معالجة البعد الخلفي للمساحات الواسعة والافراد او النماذج سواء كانت آدمية او حيوانية اعطيت عناية وتركيزاً أكثر في فن التجسيم والشكل الطبيعي . وقد صنف الباحثون مثل السيلدة بورادا الاسلوب الفني للعصر الآشوري الوسيط في ثلاث مجاميع :

تعود الاولى الى القرن الرابع عشر والثانية الى القرن الثالث عشر والثالثة الى الفترة الممتدة بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد .

وصنف آخرون مثل يوكانن اختام هذه الفترة في مجموعتين : الاولى تعود الى الفترة بين القرن الرابع عشر والقرن الثاني عشر قبل الميلاد والآخرى تعود الى الفترة بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد (لاحظ Morgan, nos. 606-609) ■

اختتام عصر الاحتلال الكشي

في حدود منتصف الالف الثاني قبل الميلاد وبعد ان سلبت بابل على يد الحثيين ، ظهرت سلالة جديدة تدعى سلالة الكشيين التي سيطرت على جنوب العراق القديم ، وبقيت بابل القوة المركزية للبلاد ووردت اول اشارة للكشيين من عهد شمسو - الولا . والفترة التي حكم بها الكشيون لا تتجاوز اربعة نرون ونصف القرن . وهناك فراغ في المصادر استمر اكثر من قرن ونصف لا نعلم عنها أي شيء .

ويبدو ان هذه السلالة الجديدة لم تقدم شيئا كثيرا الى الفن . وعلى اي حال يمكن تقسيم اختتام الفترة الكشية الى قسمين :

(١) اختتام الاسلوب التقليدي القديم

ويطلق هذا التعبير على مجموعة من الاختام التي بقيت معافاة نوعا ما على الاسلوب التقليدي لاختتام العصر البابلي القديم .

ان الترابط والتوافق بين الشخص الواقف والكتابة كانت هي السائدة في اواخر العصر البابلي القديم . بينما في العصر الكشي اصبحت الكتابة اطول واسلوب نحت الشخص الواقف قد تطور . وابرز ميزة لهذا الاسلوب هو جعل الشخص الواقف اكثر طولاً مع لحية طويلة ايضا وحفر كروية الشكل

خلف رأسه تمثل اسلوب ترتيب الشعر . ويرتدي بدلة طويلة تغطي كل جسمه وليس عليها اي فن زخرفي انظر Geneva no. 53 وبعض الاحيان مزخرفة بشرائيب او مفتوحة من الامام حيث تلاحظ نهايات البدلة ذات الفرائيب ظاهرة بين ساقبي الرجل وبصورة عامة يكون الاشخاص واقفين واحدى ايديهم مرفوعة الى الاعلى للتحية وبعض الاحيان يحملون بايديهم ما يشبه الصولجان او سلاحا .

ان اسلوب حفر الاجسام يبدو هنا مسطحا وقد استعمل الفنان المنقب ولو بصورة محدودة . كذلك نشاهد على اختتام هذه الفترة نماذج صغيرة الحجم موضوعة في المساحة المتوفرة على سطح الختم مثل المعز ، الكلب ، القرد ، علامة ارباب ، وردة ، ضفدعة وربما منبلة شعير ايضا . وفي الختم (Morgan, no. 581) نشاهد الشخص الواقف واضعا على رأسه رأس وجلد مسكة وهذه الظاهرة تشاهد لاول مرة .

وبصورة عامة نشاهد ان الاختتام التقليدية القديمة لهذه الفترة تكون حافاتها ضيقة . والحجر الذي صنعت منه هذه الاختتام يكون عادة صلبا وذا الزاكن مختلفا .

ويسمى الباحثون هذه المجموعة من الاختتام بالاختتام الكشبية الحديثة (Early Cassite) لانها متصلة نوعا ما بالفترة التي سبقتها وطالما لاحظنا ان بعض الاسماء التي ذكرت على هذه الاختتام مثل Berlin, No. 554. Burnaburiash الذي وجدنا عليه اسم الملك الكشي مما يؤشر لنا ان هذه الانواع من الاختتام استمر انتاجها الى القرون المتأخرة من حكم هذه السلالة .

(ب) اختتام الاسلوب الجديد

يشمل الاسلوب الجديد مجموعة من اختتام العصر الكوشي التي تختلف تماما في الاسلوب والموضوع عن المجموعة السابقة من قفس هذا العصر كما هو الحال في بعض اختتام المتحف العراقي شكل ٧ و ٨ ويسمى عدد من الباحثين هذه المجموعة باختتام العصر الكوشي المتأخر (Late Kassite) والبعض الآخر يرغبون في ارجاعها الى سلالة ايسن الثانية التي تبعت مباشرة الفترة الكوشية .

وسبب ذلك هو الشجرة المزينة التي تظهر دائما على اختتام الاسلوب الجديد لهذه الفترة . وهذه الشجرة وجدت في الحاشية السفلى للبدلة التي يرتديها ملك يشاهد بالنحت البارز على حجرة حدود تعود الى سلالة ايسن الثانية (L. W. King, Babylonian Boundary stones and Memorial Tablets in the British Museum, pl. 54).

ان تأثير هذا الاسلوب الجديد ربما نجده في اختتام سوريا والاختتام الميتانية وكذلك في الاختتام الاثورية من العصر الوسيط التي لها قفس الروحية تقريبا .

الا انا غير متأكدين فيما اذا كان هذا البرهان او الدليل الوحيد هو كاف لاسناد الرأي اعلاه وعلى اية حال فان اوضح وابرز ميزة ظاهرة على مجموعة اختتام الاسلوب الجديد هو نوعية المستوى العالي في فن الزخرفة . فالافراد يظهرن في المشاهد بمظهر طبيعي وحياتي وجميع الزخارف تظهر بترتيب وتنسيق جميل . وان الموضوع يختلف تماما عن موضوع المجموعة التقليدية السابقة والفنان الكوشي ركز اهتمامه على الشجرة المزينة والحيوانات المقرنين (الغزال او المزم الجبلي) على الجانبين .

في معظم الحالات تحوي اختتام هذا الاسلوب الجديد على حدود عريضة على جانبي الختم مكونة مثلثات اما بدون نقوش او محززة بخطوط

متوازية او تملأ بخطوط متقاطعة كما في الختم المرقم IM. 19053 في المتحف العراقي .

وكثير من النماذج والاشكال التي استخدمت في ملء المساحات في مجموعة الاختام السابقة استعملت هنا ايضا في اختام الاسلوب الجديد لهذه الفترة . كما ان اختام الاسلوب الجديد نقشت مواضيعها على اجار اقل صلابة من تلك التي سبقها لانها اسهل لعمل الفنان .

كذلك نشاهد احيانا في اختام العصر الكوشي غطاء مقببا مثقوبا قد يكون من الذهب او من معدن اخر يثبت في طرفي الختم حيث يسمح الثقب بمرور خيط او سلك معدني او شريط من جلد الحيوانات لفرض تعليقه في رقبة صاحب الختم .

٢ - اختام العصر البابلي الحديث

هذه التسمية تطلق على فن حفر الاختام التي كانت شائعة في العراق القديم في بداية الالف الاول قبل الميلاد وبصورة تقريبية بين القرنين التاسع والسادس قبل الميلاد .

عدد كبير من اختام هذه الفترة وجد في اشور والمدن الاشورية الاخرى مثل تل حلف . ويستدل منها انها عملت بايدي الفنانين الاشوريين طالما لم يكن هناك اسلوب فني مختلف معروف من المواقع البابلية المعاصرة . ومن المحتمل ان اختاما مشابة قد عملت هناك ايضا .

في هذه الفترة توسعت الدولة الاشورية في عهد الملك اشور ناصربال الثاني (٨٨٣-٨٥٩) قبل الميلاد ومن بعده شلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤) قبل الميلاد وقاد الاخير حملة عسكرية ناجحة لاختضاع معظم المناطق خاصة في سوريا وفلسطين واورارتو وبابل .

بعد حكم شلمنصر الثالث سادت فترة ضعف في النصف الاول من القرن الثامن قبل الميلاد واستمر هذا الضعف حتى سنة ٧٤٥ قبل الميلاد عندما جاء الى الحكم تحلات بليسر الثالث (٧٤٥ - ٧٢٧) قبل الميلاد فاعاد امجاد الامبراطورية الاشورية مرة اخرى . ويعتبر هذا الماهل مؤسسا للامبراطورية الاشورية المتأخرة (الثانية) وان خلفاءه العظام حافظوا ايضا على مجد الامبراطورية الى زمن اشوربانيال . حيث اخذت الامبراطورية تضسحل وتضعف تدريجيا خلال فترة حكم اشور بانيال وبعد موته استعادت بابل التي كانت آنذاك تحت حكم السلالة الكلدية ، استقلالها بعد معارك طاحنة .

وفي سنة (٦١٥) قبل الميلاد بدأ الميديون بالهجوم على المدن الاشورية تدريجيا ثم سقطت اشور بيدهم حتى قبل وصول الملك نبو بلاصر على رأس الجيش البابلي من مدينة بابل . وبعد اكثر من سنتين اي في عام ٦١٢ قبل الميلاد سقطت العاصمة العظيمة للامبراطورية الاشورية نينوى ودمرت على يد الميديين وخلال فترة قصيرة اجتاحت بابل الامبراطورية الاشورية . وبعد اقل من قرن اي في سنة (٥٣٩) قبل الميلاد سقطت بابل على يد كورش واصبحت الامبراطورية البابلية الحديثة (الكلدية) ضمن ملكه .

هذه مقدمة سرمة حول الوضع العام في العراق القديم في تلك الفترة ومما لا شك فيه ان مثل هذه الظروف يكون انعكاسها مباشراً على فن الحفر على الاختام وسائر الفنون الاخرى لتلك الفترة بالذات .

وربما يتوقف الباحث في فن هذه الفترة ان يجد اختلافا في الاسلوب بين الاختام البابلية والاختام الاشورية ولكن يبدو انه في معظم الحالات لا توجد طريقة مؤكدة لمعرفة ختم معين هل هو من الشمال ام من الجنوب والكتابات الموجودة على الاختام تساعدنا على معرفة الختم الاشوري او البابلي . وهناك اختام مؤرخة تعود الى ملوك اشوريين كالمملك اشور ابط

الاول الذي نعلم تاريخ حكمه من (١٣٦٥ - ١٣٣٠) قبل الميلاد ، وهناك مشاهد اختتام من الممكن مقارنتها مع المنحوتات الاشورية التي وجدت على جدران القصور الملكية في نينوى ونمرود وخرسباد . كذلك هناك منحوتات من نمرود تعود الى اشور فاصربال الثاني يرينا مشهد جزء منها صيادا ثانيا احدى ركبتيه على الارض وخلفه صياد اخر يرتدي ثوبا طويلا محززا بنقوش ذات خطوط مستقيمة . هذه النماذج من الزخارف او النقوش وجدت في حافات اختتام العصر الاشوري الحديث كما في اختتام المتحف العراقي التي تعود الى فترة بين القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد (شكل - ٤٩) .

ومن الممكن تصنيف مجموعة الاختتام لهذه الفترة وفق الاساليب الفنية التالية :

- (١) الاسلوب التخطيطي .
- (٢) اسلوب المثقب .
- (٣) اسلوب القطع .
- (٤) اسلوب التجسيم .

١ - الاسلوب التخطيطي

ان النماذج والاشكال في مشاهد اختتام هذا الاسلوب تميز بخطوطها العميقة المقطوعة باليد بواسطة ادوات حادة ومدمية وليس بواسطة القرص القاطع وهذا النوع من الحفر يبدو مشابها لتلك الاختتام التي وجدت في جوخا زئيل .

الاشكال بصورة عامة تظهر بالاسلوب الواقعي الطبيعي . اخاديد عميقة عملت في الحجر لتظهر الجسم الذي يملأ جزء منه عادة بخطوط ضيقة .

لقد ساعدتنا الاختتام التي جاءتنا من اشور لانها تعود الى القرن التاسع والقرن الثامن قبل الميلاد (انظر Berlin p. 89) كما ان حجم هذه الاختتام

مساعدنا ايضا لانه استخدم مقياسا او معيارا للزمن الذي تعود اليه . ان المادة التي استخلصت لصنع الاختام في هذه الفترة تعتبر من النوع الصلب نوعا ما . وكان حجر السيتيات اكثر شيوعا واستعمالا في هذا النوع من الاختام . ومن خلال المواضيع نجد أن مشهد الصيد هو الاكثر شيوعا وغالبا ما يشاهد وهو يشي احدى ركبتيه على الارض ويصوب سهمه نحو الثور او الحيوان الخرافي المجنح ذي رأس انسان وجسم اسد .

وهناك موضوع اخر شائع نوعا ما في اختام هذه المجموعة وهو المشهد الذي نرى فيه شكلا ادنيا (ملك ؟) يظهر جالسا احيانا مع او بنون رمح او صولجان كبير يحمله بيده Morgan no. 673 . وهناك ايضا خادم يحمل بيده مروحة يدوية وغالبا ما يظهر امامه ما يشبه الطاولة بينهما .

هذا المشهد قد تأثرت به الاختام العيلامية للفترة الوسطى حيث وجدت بعض الاختام في جوجا زنبيل تحمل تأثيرات فنية من الاختام العراقية *Porada, Tehoga Zanbil no. 10* كذلك نشاهد (الملك ؟) على عدد من الاختام ذات الاسلوب الميتاني (انظر المصدر السابق No. 8) وهناك عدد اخر من اختام هذه الفترة تربنا (الملك ؟) واقفا ويده القوس ولا شك ان ذلك يعتبر من ابداع الفنان العراقي الاشوري الذي اثر على الفنون المجاورة حيث اقتبست منه عناصر فنية ومواضيع مشهورة اخرى سنشرحها فيما بعد .

٢ - اسلوب المتقّب في اختام العصر الاشوري الحديث والبابلي الحديث (الكلداني) .

في مجموعة الاختام التي تعود الى العصر الاشوري الحديث والعصر البابلي الحديث (الكلداني) ظهرت طريقة جديدة اخرى في الاسلوب الفني في الحفر على الاختام خلال اواسط القرن التاسع قبل الميلاد واستمرت الى القرن السابع وربما الى القرن السادس قبل الميلاد .

تتميز الاختتام من هذا النوع بكثرة استعمال المثقب وقلة استعمال الاساليب الفنية الاخرى . وهناك عدد من الاختتام المبتدئة ذات الاسلوب المتقن تربنا استعمالات مشابهة لاسلوب المثقب وهذه البراعة الفنية في اسلوب التنفيذ كانت دائما تطبق لتمثيل رؤوس الاشكال الادبية او الحيوانية وبعض اجزاء الجسم مثل الاكتاف والايدي . وفي اشد الحالات فان زينة واغصان الاشجار تمثل على شكل حفر كروية وحتى لباس الرأس (التاج) والقوس ايضا انجزا بشكل كروي . ومع ذلك وعلى وجه الحصر فان اسلوب المثقب لم يستخدم لوحده في هذه الفترة .

فالاساليب الاخرى كالاسلوب التخطيطي والقطع وحتى الجسم فانها تمثل على الاختتام التي صنفت في اسلوب المثقب لهذه الفترة ايضا وعلى اية حال فمن الممكن تقسيم الاختتام الاثورية ذات اسلوب المثقب الى نوعين حديث ومتأخر .

ان هذا التفرق حصل على اساس الاسلوب لوحده وغالبا لا يمكن التمييز بوضوح طالما هناك بعض الامثلة التي لا يمكن ان تعود بصورة واضحة الى هذه المجموعة او تلك ولكنها تقع بين الاثنين . كذلك تشابه موضوعات المجموعتين ما عدا موضوعين او مشهدين : القتال كما في الاشكال التالية (Morgan, nos. 713-714; Ashmolean nos. 640-641) وعبادة الثور فوق المذبح الذي يظهر على الاختتام المتأخرة فقط .

مشاهد العبادة والصيد نجدها ممثلة في اختتام المجموعتين التمثلتين في الاسلوب الحديث والاسلوب المتأخر بالإضافة الى وجودها في الاختتام ذات اسلوب القطع والاسلوب التخطيطي .

مواضيع كالسك والمعين والرمز الذي في نهايته مثلث والنقاط السبع والحيوانات ايضا جميعها نجدها في مشاهد الاختتام ذات الاسلوبين .

الاسلوب الحديث يمكن تاريخه بالكتابات التي تتضمنها تلك الاختام .
وهناك اختام قليلة تحمل اسماء شخصيات رسمية مهمة ممكن ان نجدها في
القوائم الاشورية لحكام المدن (limu) . كختم برلين المرقم (Berlin, no. 595)
الذي يعود الى نينورتا ييلصر (Ninurtabelusur) الذي كان (limu)
في سنة ٨٧٦ ق . م ، وختم بالمتحف الاثيمولي باكسفورد
(Ashmolean, no. 633) الذي يعود الى نبوصر اوصر وهو احد كبار موظفي
الملك ادد - نيراري الثالث (limu) في سنة ٧٨٦ ق . م .

امثال هذه النماذج وغيرها تثبت لنا اسس معرفة تواريخ بعض الاختام
التي لا تتوفر فيها كتابات مؤرخة .

ان اسلوب تصفيف الشعر خلف الرأس للاشكال الادمية التي تظهر
على عدد من الاختام ، اسلوب المثقب الحديث كما في 692-691 Morgan, nos.
ظاهرة اسمية اخرى لمعرفة تاريخها طالما انها مشابهة لاسلوب الشعر
للاشكال الآدمية في منحوتات آشور ناصر بال الثاني من بداية القرن التاسع
ق . م .

بعض الاختام التي عرضت مشاهد بداية استعمال اسلوب المثقب
تتضمن نجوما خلف تاج الالهية . بينما تشاهد على بعض الاختام التي
ليس من السهولة تصنيفها فيما اذا كانت تعود الى مجموعة اسلوب المثقب
(الحديث) او (التأخر) هذه النجوم قد انجزت باستعمال المثقب في العصر
Berlin, No. 605 ، اما مجموعة اسلوب المثقب المتأخر لاختتام العصر الاشوري
الحديث فليس من السهولة تاريخها كما هي الحال في تاريخ سابقتها الحديثة لان
اختتام هذه المجموعة لا تحمل كتابات . ان هذه الحقيقة وكذلك فقدان
التفاصيل ربما تقود الباحث الى فرضية اعتبار هذه المجموعة نماذج اراد من
سابقتها ذات الاسلوب الحديث او التي صنعت في بداية استعمال اسلوب
المثقب . وهذا قد ينطبق على بعض الحالات ولكن خطين من البراهين التي
توحي بان الغالبية العظمى تكون على الاقل هي المتأخرة في الوقت .

اولاً : ان اتجاه اسلوب تمثيل النماذج انسانية كانت او حيوانية يوحى بتطور في الزمن وان اسلوب حفر الاشكال او النماذج الادمية او الحيوانية غالباً ما يكون ذا مستوى عال من البقة والعناية .

ثانياً : هناك مواد في مشاهد اختتام العصر الاشوري الحديث في مجموعة اسلوب المثقب المتأخرة تشاهد مثيلاتها على الاختتام المنبسطة كالرمع الذي في نهايته مثلث او ما يشبه القلم فوق المذبح مثبت بصورة عمودية او فوق حيوان التين والحيوان المركب من رأس معز وجسم سمكة وفي الحقيقة من غير المعروف تماماً في اي عقد من الزمن بدأ استعمال مثل هذه الاختتام ولكن بالتأكيد انها كانت مستعملة في نهاية القرن الثامن كما تشاهد ظهورها في خرسباد وعلى هذه الاسس فان معظم الاختتام ذات اسلوب المثقب المتأخر بلا شك تعود لفترة ما بعد تلك المجموعة (الحديثة بالنسبة لبداية اسلوب المثقب) وقد نشرت الاستاذة باربرا باركر بعض الطباعات على رقم الطين المؤرخة في النصف الاخير من القرن السابع ق . م وهي مفيدة للمقارنة مع الاختتام الاسطوانية غير المؤرخة انظر رقيماً طينياً مؤرخاً بعد ٦٤٨ قبل الميلاد
Iraq, Vol. 17, pl. 28, No. 2.

اختتام هذه المجموعة ذات الاسلوب (المتأخر) تعرض حفرأ دائرية ليس فقط لتمثيل الرأس ولكن لتمثيل اللحية وترتيب الشعر خلف الرأس بينما تشاهد الوجه لم يمثل في معظم الاحيان ان الفرق بين الاسلوبين يبدو واضحاً في 1. Geneva, pl. 36, No. 3 الحديث 36, pl. 36, No. 3 المتأخر.

٣ - اسلوب القطع في اختتام العصر الاشوري الحديث والكفوي

استعملت هذه التسمية لتمييز مجموعة الاختتام التي صنعت وفق اسلوب القطع وكما يحلو للفنانين فان الضربة الفنية المميزة هي اخدود ضيق قطع في الحجر وذلك بضبط الختم المراد انجازه ، بعد تأشير الموضوع على قرص دوار قاطع سريع الحركة . حيث ان الفنان في العصر الاشوري الحديث

يقطع اولاً اخاديد كبيرة في الحجر (وبدون عناية فنية تذكر) للاشكال او النماذج الرئيسية في المشهد مثل الاجسام . ثم تملأ هذه الاخاديد الكبيرة باخاديد صغيرة بواسطة القاطع القرصي . وان هذا الاسلوب في القطع يكون مؤثراً خاصة بالنسبة لتمثيل الاجنحة وعندما تكون الاخاديد ضيقة ومتوازية نوحى بريش الاجنحة وقد استعملت كثيراً من قبل الفنانين الذين نجحوا كثيراً في هذه الفترة في اسلوب التجسيم .

وبذلت جودة اقل في قطع خطوط منفردة للتعبير عن الارجل والايدي وربما تم تحريك الغنم نحو القرص القاطع بصورة مائلة لملء مساحة قطع اعرض للتعبير عن الجسم مثلاً .

لذلك فان التفاصيل قد ابعدت والمنحنيات قلت . وبعض الضربات الفنية عبرت عن وجه الاشكال الادمية او الحيوانية وضربة واحدة عبرت عن اللحية انظر Berlin, nos. 626, 632 وعندما تكون التفاصيل مطلوبة عندئذ نجد حفرًا قرصياً دقيقاً يستخدم خاصة في الاختتام المبذول فيها جهد فني متميز ودقيق (انظر (W.G. Lambert, Iraq vol. 28 pl. 20, no. 62)

كما ان هناك اختتاماً تعود لهذه الفترة ومن هذا الاسلوب لا تضم نهايات اية تفاصيل تغني الباحث في هذا الصدد ، كما في الامثلة التالية :

(Berlin, no. 626; W.G. Lambert, Iraq vol. 28 pl. 20, no. 60; Morgan No. 734)

من الممكن ان يمثل نموذج عصر الاحتلال الكشفي اولى المحاولات في اسلوب القطع لمشاهد الاختتام Morgan, No. 584 . ومع ذلك فهناك بعض اختتام عصر جمدة نصر كما في : Morgan, nos. 46-48 تعطي انطباعاً باسلوب القطع وخاصة في الحفر الدائرية في نهاية الارجل .

اختتام هذا الأسلوب ترينا في نفس الوقت كما في الأساليب الأخرى
للعصر الآشوري الحديث مشاهد التعبد ، والصياد ، والقتال ، والشجرة
المقدسة التي على جانبيها متعبدان وفي بعض الأحيان نشاهد ما يشبه الجني
او العفريت والرجل - السمكة على جانبي الشجرة المقدسة لحراستها .

ان اختتام هذه المجموعة لا تحوي كتابات لذلك لا توجد براهين واضحة
او ادلة ثابتة يمكن بواسطتها ان نؤرخ . ولو ان تشابه بعض مواضيع هذه
المجموعة مع مواضيع الأساليب الأخرى ضمن هذه الفترة توحى لنا بتاريخ
تقريبي . وان تأريخا معقولا ومناسبا لهذا الأسلوب ربما يكون من القرن
التاسع الى القرن السادس ق . م

٤ - مجموعة الاختتام ذات الأسلوب المجسم في العصر الآشوري الحديث والكلاسي .
اطلقت هذه التسمية على مجموعة من اختتام هذه الفترة التي يمكن
تمييزها عن المجموعات الأخرى لنفس الفترة متخذين الأسلوب الفني لمشاهد
الاختتام اساسا لذلك . هذا الأسلوب المجسم يمكن ان يتضمن الحفر بأسلوب
التخطيط والقطع والمنقوب . ولكن ما يميزها عن اي من هذه الأساليب هو
تفاصيل الاشكال الطبيعية المنجزة بالآلات دقيقة (Frankfort, pl. 35 J.K.)

الاشكال ذات الهيئة الطبيعية تذكرنا بالأساليب الأكادية او حتى
الاشورية الوسيطة وتضم اختتام قليلة من هذه الفترة كتابات على رقم طينية
مؤرخة في حدود ٦٧٥ ق . م . غير انها لا تزودنا بتاريخ محدود لهذه
المجموعة . لذلك يفترض فينا ان نبحث عن طرق أخرى لذكر تاريخ تقريبي
قدر الامكان لهذا النمط من الاختتام .

من المحتمل ان يكون القرن التاسع او حتى اواخر القرن الثامن وما تلا
ذلك الى القرن الخامس تاريخا ملائما لهذه المجموعة وهذا الاجتهاد مبني
بالاساس على الأسلوب الذي يضم عناصر اساليب أخرى من هذه الفترة .

بعض اختام هذا الاسلوب يمكن اعتبارها بابلية او اشورية . وعندما تظهر الكتابات يمكن معرفة هوية الختم وإلى أي أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة يعود . ولكن إضافات يجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار كأن تكون الكتابة قد أضيفت فيما بعد أو أن الختم انتقل من مكان إلى مكان آخر قبل وضع علامات الكتابة عليه .

كذلك من المحتمل أن الملوك الآشوريين جلبوا فنانيين من مدينة بابل وصنعوا اختاما اشورية وفق أسلوب بابلي .

نشاهد على بعض الاختام (المؤكد أنها بابلية) كما في **Brett, no. 132** أن التاج الذي يرتديه الشخص مدب من الامام ، وهناك ختمان آخران **Berlin, no. 732 Morgan, no. 747** يضمان كتابات بابلية نرى هذه الظاهرة السابقة . وربما كان هذا النوع من التيجان هو علامة لأصل بابلي .

البحث الثالث

تأثير الاختتام الحضارية على اختتام المناطق المجاورة

كان للدور المتميز الذي لعبته حضارة وادي الرافدين تأثير واضح على الحضارات المجاورة وحتى البعيدة منها كحضارة وادي السند ، بما اقتبسته تلك الحضارات من علوم ونظم ومعرفة بالاضافة الى الفنون التي كانت على رأسها الاختتام وهو الموضوع الذي يخصنا في هذا المجال .

لقد كشفت لنا التنقيبات في المناطق المجاورة عن وجود اختتام اسطوانية ومنبسطة تحوي تأثيرات قوية من اختتام حضارة وادي الرافدين وذلك في كل من وادي السند وغيلام والافاضول وسورية وفلسطين ومصر وهناك تنقيبات حديثة في مناطق الخليج العربي لا بد انها ستكشف لنا تأثيرات هذه الحضارة على فنون تلك المناطق وبالاساس الاختتام الاسطوانية منذ العصور القديمة .

خلال القرن الماضي كشفت لنا التنقيبات في هرابا وموهنجدارو في وادي السند على مجموعة من الاختتام ادهشت المنقبين في حينها حيث وجدوا ان عدداً من هذه الاختتام تحمل عناصر سومرية تعود لوادي الرافدين مما اثار استفسار علماء الآثار فيما اذا كان هناك اتصال حضاري وعلى هذا البعد في عصور ما قبل التاريخ بين وادي الرافدين ووادي السند وفعلًا فقد اثبت العلماء ذلك ، ففي عام ١٩١٢ ولأول مرة تم فيها اكتشاف ثلاثة اختتام في

هرايا وقد نشرت في حينها • بعدها قام السيرجون مارشال المدير العام لآثار الهند بالتنقيبات في الموقعين موهنجدارو وهرايا وذلك في عام ١٩٢٢ ونشر نتائج تنقيباته في (The Archaeological survey of India) حيث تسكن من تاريخ ثلاث طبقات من هذين الموقعين الاولى تعود الى حدود ٣٠٠٠ - ٢٧٠٠ ق • م •

ووجد ان بعض هذه الاختام فيها تأثيرات سومرية من وادي الرافدين • وبعد عام اي ١٩٢٣، تأكد ذلك حيث كشفت لنا التنقيبات الالثرية في المدينة السومرية كيش القريبة من نهر الفرات عن اختام هندية • وهذا يؤكد الاتصالات الحضارية التي اشرنا اليها اعلاه • وهكذا توات التنقيبات في المواقع الالثرية التي برهنت يوما بعد اخر على تأثيرات حضارة وادي الرافدين في تلك المناطق وكان اهمها الاختام •

وفي مدينة اور السومرية كما في الختم C.J. GADD, Seals of Ancient Indian Style found at Ur. pl. 1, no. 2. حيث يشاهد شكل الختم Button Seal الذي يعتبر احد ميزات اختام وادي السند كما ان المشهد يمثل ثوراً ورأسه منح الى الاسفل وهذا ما نشاهده عادة في الاختام الهندية وكذلك الخطين في وسط جسم الحيوان (في 1 no.) •

اما الكتابة فوق الحيوان فهي شبيهة بالمراحل الاولى للكتابة السومرية • كما يوجد مثلاًن ربما يكونان من النوادر لانهما اسطوانيا الشكل وهذا النوع لا تعرفه موهنجدارو ولا هرايا الا ما ندر وهو احد ميزات حضارة وادي الرافدين •

تم اكتشاف ختم (شكل ٥٠) في مدينة اور اثناء تنقيبات المنقب البريطاني وولي عام ١٩٣٠ في قبر يعود الى عصر ايسن لارسا وربما يعود الى فترة بور - سن ملك اور الذي يتراوح حكمه بين ١٨٩٥ - ١٨٧٤ ق • م ويشاهد في حافتي

الختم اخذود ذو خطوط ربما لتثبيت المعدن من الذهب او الفضة او ابي معدن اخر وهذا ما نشاهده في اختام تل اسمر في منطقة دبالى وكذلك في سوسة التي اقتبست هذه الطريقة من اختام وادي الرافدين خاصة في عصر جيدة نصر ويرينا مشهد هذا الختم شجرة تمثل النخلة امام ثور ذي سنام وامامه ما يشبه النبات على الارض قد يكون نبات عين الشمس • وخلف الثور توجد عقرب وتوجد حيتان فوق وتحت العقرب • كما يوجد في الاعلى وبصورة افقية ربما شكل ادمي ولكن ذو اذرع وارجل طويلة وتخرج اشعاعات من رأسه ربما اربابها الهان شر الرأس •

يلاحظ ان اسلوب تمثيل الثور والسنام فوق رقبة والمادة التي امامه تشبه تماما تلك التي نشاهدها في اختام وادي السند كما ان الشكل القرب من الشكل الادمي من المتعذر ان نجد في اختام وادي الرافدين بالإضافة الى اسلوب اعجاز الختم وتنفيذ الاشكال خاصة الثور مع الجو العام للختم يؤكد لنا انتماءه الى مجموعة الاختام الهندية وقد جيء به في تلك الفترة الى اور او وادي الرافدين عن طريق الاتصالات التجارية •

اما الختم الثاني (شكل - ٥١) فيمثل ثورا ذا قرن واحد متجه الى الامام ونحو ظهره وربما يرمز لاله ولمامه شجرة ربما قصد بها نخلة وفي اسفل الرأس تشاهد سمكة جسمها محزز بخطوط وهذا ما نشاهده في معظم الاختام الهندية • وربما كانت هذه النقوش نوعا من الكتابة السندية •

كما ان هناك امثلة كثيرة من الاختام التي وجدت في المدن المهمة في بلاد وادي الرافدين التي اثبتت لنا الصلات القديمة بين الحضارتين وتأثر فنون حضارة السند بفنون حضارة وادي الرافدين نتيجة ذلك • فهناك ختم اسطوانتي وجد في تل اسمر يحمل صفات حضارة وادي السند خاصة في الموضوع وصديق التعبير والدقة في الاسلوب ، انظر Frankfort, p. 305 حيث ان القليل والكركدن والتمساح هم بطبيعة الحال غرباء عن حضارة

وادي الرافدين وبالتأكيد هي من عمل فنان تكون هذه الحيوانات مألوقة لديه كما يبدو من صدق ودقة التعبير حيث ابرز الفنان حتى طيات جسم الحيوان وانسيابية الجسم بالاضافة الى النسب الحقيقية لاجزاء الجسم ، فالذي ينظر لأول وهلة الى هذا المشهد لا يمكن ان ينسب هذا الختم الا الى مجموعة اختام وادي السند على الرغم انه لا يحمل اي كتابة للتأكد من ذلك .

وبالاضافة الى هذا هناك براهين تؤكد النشاط التجاري مع الهند في اواخر العصر الاكدي وهناك ختم منبسط وبعض الخرز والدلايات منها بشكل الكبد حيث تخبرنا رقم الطين المدونة الني وجدت في اور والتي يعود تاريخها الى عصر لارسة بان حرزا من العقيق الاحمر بشكل الكبد قد قدم الى الالهة نن - كال من قبل البحار المظلم بعد عودته من البعثة التي كانت ذاهبة الى حلون .

وسوسة عاصمة عيلام ايضا كانت هي الاخرى قد تأثرت فنونها ولا سيما الاختام بحضارة وادي الرافدين وذلك منذ العصور القديمة خاصة من عصر الوركاء الى الفترات اللاحقة . وهذه الظاهرة معروفة لدى علماء الآثار ويمكننا ان نوجز بعض الادلة من خلال بعض الاختام التي ترينا في مشاهدنا بوضوح مدى تأثير حضارة عيلام الفارسية بحضارة وادي الرافدين العراقية .

هناك طبعة ختم اسطواني من سوسة يعود الى حدود الالف الثالث ق . م 5 E. Porada, Ancient Iran, P. 31, pl. وكذلك p. 35, fig. 11 من نفس المصدر حيث يلاحظ اسلوب حفر الاشكال الحيوانية والنباتية وبالاضافة الى الموضوع ذي التأثيرات الواضحة من حضارة وادي الرافدين فان الاعداد الهائلة من الاختام الاسطوانية ذات الزخارف الهندسية من عصر جمدة نصر من معابد ديبالى وجد الكثير منها في سوسة . وكما هو الحال ايضا في عصر فجر السلالات E. Porada, Ancient Iran fig. 13 . خاصة والشريط الاسفل

هنا يمثل نفس اسلوب المراك للحيوانات وكذلك الاشكال الادمية البطولية والمركبة من انسان وحيوان مع وجود بعض العناصر القريبة من حضارة وادي الرافدين ليس في الموضوع فقط بل وحتى في الاسلوب . كما نشاهد طبعة ختم من سوسة تاريخها يقابل العصر الاكدي في وادي الرافدين (انظر نفس المصدر fig. 16) القسم العلوي منها يمثل منظر ايتانا في احلى الاساطير السومرية المشهورة في حضارة وادي الرافدين المثلة على اختتام العصر الاكدي اذ تصور قصة الملك الراعي ايتانا الذي طار الى السماء فوق ظهر نسر لاجل الحصول على نبات لكي تلد زوجته . وهذا الموضوع دليل واضح على مدى تأثر حضارة فارس بحضارة وادي الرافدين . غير ان هناك شواهد وادلة اخرى لا تكمن في الاختتام فقط فمتدا كانت حضارة وادي الرافدين في اوج مداها بالتأثير على الحضارة العيلامية الفارسية وعلى الرغم من وجود كتابة للعيلاميين الفرس نرى ان السجلات الاقتصادية والقانونية في عيلام كانت تكتب باللغة السومرية والاكديّة وهذه طبعا لغة وادي الرافدين انظر (Art of the world, Ancient Iran p. 46.)

واذا ما حاولنا مقارنة معظم الاختتام التي وجدت في مناطق عيلام وجوخا زنبيل فلا يمكننا الا ان نجد هناك تأثيرا واضحا اما في الاسلوب او الموضوع او العناصر الفنية الاخرى لحضارة وادي الرافدين في حضارة عيلام وخلال كافة العصور . غير ان حصة الفرس الاخمينيين وخاصة ملوكهم مما اقتبسوه من حضارة وفنون وادي الرافدين كانت كبيرة ولا بد هنا من اعطاء فكرة توضيحية عما كانت عليه المنطقة في تلك الحقبة من الزمن .

كانت مدن العراق القديم خاصة بعد الفتوحات الاكديّة مزدهرة لناها في التجارة والصناعة والفنون بالاضافة الى تموجها الاستراتيجي في المنطقة . لذلك كانت دوما محط اطماع ملوك الدولة الفارسية المجاورة التي كانت

تنتهز الفرص بين الحين والآخر للاستيلاء على بعض مدن وادي الرافدين خاصة الجنوبية منها .

وبعد ان تمكن الفرس بقيادة كورش من حر ملك الميديين استياجز سنة ٥٥٠ ق م تمكن الفرس الاخمينيون من توسيع حدود دولتهم بعد احدى عشرة سنة اي في سنة ٥٣٩ ق م بعد ان تمكن كورش من حر الملك (نابونيدس) اخر ملوك بابل واصبحت بابل لفترة من الزمن تابعة لبلاد فارس . الا ان الوضع لم يدم ففي سنة ٣٣١ ق م اجتاح الاسكندر المقدوني المنطقة الشرقية واحتل عاصمة الاخمينيين (برسبوليس) وحرق قصر داريوس اخر ملوك الفرس الاخمينيين .

وقد ذكر داريوس في كتاباته انه جلب العمال والصناع المهرة والفنانين من بلاد بابل . وهذا اعتراف صريح بمدى تأثير واعتماد الفن الفارسي على فن وحضارة وادي الرافدين . لذلك بقي الفن العراقي القديم هو المسحة الغالبة على فنون بلاد فارس خاصة في فن الحفر على الاختام التي نجد في مشاهدتها ومواضيعها واسلوبها انها لا تخطو من تأثيرات عامة او عناصر فنية من حضارة وادي الرافدين .

واكثر الاختام الشائعة من العصر الاخميني هي تلك التي تعرض مشاهد الملك الاخميني واقفا وماسكا اسدين على الجانبين (شكل - ٥٢) .

سمي الشكل الادمي هنا بالبطل الملكي راجع Iran vol. 8 (1970) p. 31 الذي يضع على رأسه التاج الملكي الاخميني ويلبس قميصا قصيرا مفتوحا من الامام وثوبا انقسم عموديا الى قسمين ذوي حوز .

هناك ختم في المتحف البريطاني سبق ان وجد في مصر يحمل اسم ولقب (داريوس الملك العظيم) والكتابة بثلاث لغات هي الفارسية القديمة واليلية والبابلية . ويمثل المشهد على هذا الختم داريوس يقف في عربته التي يقودها

حصانان وهو يصوب سهماً نحو اسد مهاجم منتصب على ساقيه الخلفيتين .
ويشاهد الاسد الثاني مقتولا تحت قدمي الحصانين وهو بالحجم الصغير .
وهناك نظمتان على جانبي المشهد وفي السماء يشاهد شعار او رمز اهورا مزدا .
وعلى اية حال فان موضوع هذا الختم بالتأكيد منحدر من مشاهد الصيد في
منحوتات وكذلك اختتام وادي الرافدين في العصر الاشوري . هذا بالاضافة
الى وجود طبعات على رقم الطين لاختتام منبسطة ترنا شكل ادبي بطل يطعن
اسداً قرب رجليه الخلفيتين وهذا المنظر كثيراً ما نشاهده ايضا في طبعات
الاختتام الاشورية على رقم الطين انظر Iraq vol. 15 p. 167-170 وهناك
مجموعة اخرى من الاختتام الاخمينية المتأثرة بمشاهد اختتام وادي الرافدين
التي يظهر فيها الرجل - المقرب كما في Weber, no. 321 والقرص
الشمسي المجنح ومشهد العربة التي مر ذكرها Frankfort, pl. 37-d وبناءً
على ما تقدم فان فن العفر على الاختتام الاخمينية هو استمرار لمشاهد اختتام
العصر الاشوري الحديث والبابلي الحديث في الاسلوب والموضوع . ولكن
بطبيعة الحال يبقى هناك ان كانت الكتابة على الاختتام الاخمينية هي التي
تحسم الموضوع في عائلتهما .

كما ان التأثير هذا لم يشمل فقط الاسلوب والموضوع وانما حتى في
وضعية الاشكال الادمية او الحيوانية فاننا نشاهد في الاختتام الاخمينية أن
وقفة الاسد على رجليه الخلفيتين بينما يدفع بالآخرين نحو جسم البطل
(الملك) هذه الوضعية متأثرة جداً بما هو موجود في مشاهد الاختتام
الاشورية . كما نشاهد احياناً في الاختتام الاخمينية ان الفنان قد استبدل
الشجرة المقدسة في الاختتام الاشورية بنصب النار في الاختتام الاخمينية مع
ابقاء الموضوع العام للمشهد كما هو في الاختتام الاشورية .

وتجدر الإشارة هنا الى انه باتهاء العصر الاخميني انتهى التاريخ الطويل
لاستعمال الاختتام الاسطوانية الذي دام اكثر من ثلاثة الاف سنة .

أما تأثير حضارة وادي الرافدين على حضارة وادي النيل في مجال الاختتام فإن الشواهد على هذا كثيرة واصبحت مدونة الآن لدى علماء الآثار من خلال العناصر الحضارية والمواد المنقولة الى مصر من اصل سومي كما تمكن العلماء من تحديد الفترة التاريخية التي حصل فيها هذا التأثير الحضاري وذلك من خلال نتائج التنقيبات في بعض المواقع الاثرية في مصر خلال العقد الاخير من هذا القرن اذ كشفت لنا عن وجود عناصر فنية تتميز بها حضارة وادي الرافدين في فترات محدودة .

ان اول وجود لهذا التأثير الحضاري كان في العصر الشيبه بالكتابي بالنسبة لتاريخ حضارة وادي الرافدين .

فهناك الشواهد التي تؤكد تبني الفنان المصري للعناصر الفنية ولمواضيع اختتام وفنون حضارة وادي الرافدين منها التشكيلة المكونة من حيتي مضفورتين على بعضهما كذلك مشهد البطل السومري بلباس الرأس التقليدي والبدلة الطويلة ماسكا على اسدين في حالة هجوم من الجانبين وهو من المشاهد المألوفة في اختتام عصر اوروك وبعض طبعات الطين لاختتام هذا العصر وهذه العناصر وغيرها وجدت محفورة على مقابض من الذهب لسكين من حجر الصوان ومقابض اخرى من العاج وكذلك على بعض لوحات الاثاث التي وجدت جميعها في مصر وهي من اصل سومي .

كما ان هناك شواهد اخرى تؤكد ما ذهبنا اليه اعلاه وهي اربعة اختتام اسطوانية (شكل ٥٣) وجدت في مواقع مختلفة في مصر منها في احد قبور موقع نقادة والاخر في موقع نقا الدير والثالث في الاقصر اما الرابع فقد انتقل من مصر الى متحف برلين وهو يحمل رقم ٢٠٠٩٩ وجميعها تعود الى الفترة التي بدأت فيها اولى محاولات الكتابة في وادي الرافدين التي كانت في البداية عبارة عن كتابة صورية . كما أنها الفترة التي شهدت بداية اختراع السومريين

للاختام الاسطوانية ولاول مرة يرى التاريخ مثل هذا الاختراع ، كما شهدت هذه الفترة تطور الفن وظهور التنظيمات السياسية الاولى اي اواخر عصر اوروك وبداية عصر جملدة نصر .

غير ان هذا التأثير الحضاري لم يقتصر على هذه الفترة فقط ، فقد وجدت في معبد تود جنوب الاقصر في مصر مجموعة من اللقى تضم عناصر فنية من حضارة وادي الرافدين ايضا تعود الى فترة فجر السلالات بالاضافة الى اختتام اسطوانية من العصر الاكدي والعصر الكوتي ، ومن عصر سلالة اور الثالثة بالاضافة الى بعض الاختتام الاسطوانية التي يعود تاريخها الى العصر البابلي القديم .

وهذا يدلنا على وجود علاقات واتصالات بين وادي الرافدين ووادي النيل خلال حكم السلالة الثانية عشرة المصرية التي يقابلها البابلي القديم في العراق انظر : Landsberger, (1954) p. 119 ومن كل ذلك يبدو ان العناصر الفنية لحضارة وادي الرافدين قد دخلت مصر منذ القدم وربما كان ذلك من خلال منطقة وادي حمامات في اعالي مصر .

اما في بلاد الاناضول فقد كشفت لنا المواقع الاثرية مثل كول تبه وبوغاز كوي وعلي شهر خلال العقدين او الثلاثة الماضية عن مجاميع كبيرة من الاختتام الاسطوانية وبعض الاختتام المبسطة التي توضح لنا مدى تأثير تلك المناطق بحضارة وفنون وادي الرافدين . كما وفرت لنا مجاميع من طبعات الاختتام على رقم الطين التي اكتشفت في مواقع مختلفة من بلاد الاناضول تعود الى العجالة الاشورية من التجار الذين كانوا يقطعون في اواسط الاناضول حيث كانت القوافل تنقل النحاس والفضة من الاناضول الى آشور . ومع هذا فهناك ادلة ثابتة ايضا تشير الى العلاقات التجارية التي كانت تربط بلاد الاناضول ببلاد وادي الرافدين خلال حكم السلالة الاكديّة

في العراق التي سبق ان اسست علاقات تجارية مع اواسط الاناضول من خلال الجالية الاكدية التي كانت تقطن في تلك المناطق والتي تشير المصادر التاريخية الى انها اسندت بحملة عسكرية قام بها الملك مرجون الاكدي بعد ان استنجدت تلك الجالية به .

كما تم العثور في موقع كول تبه على مجموعة من طبعات الاختام الاسطوانية على رقم الطين تضم مشاهد تعبد الالهة وكتابات تتضمن اسم مالك الختم . ومركزه الوظيفي ومدى صلته بالملك او كبار موظفي الدولة وهذا النمط من الاختام كان متداولاً في عصر فجر السلالات الثالث في بلاد وادي الرافدين .

ولابد من الاشارة الى ان بعض الاختام التي وجدت في بلاد الاناضول تعطي انطبعا ولاول وهلة وكأنها اختام عراقية بينما نجد البعض الاخر انها من صنع فناني الاناضول بالرغم من انها معتمدة بالاساس على اختام وادي الرافدين ولكنها تحوي بعض العناصر التي تتصف بها اختام بلاد الاناضول كالازحام بملء جميع الفراغات لسطح الختم بنماذج صغيرة والزوايا المحددة للاشكال الرئيسية في المشهد . كما نلاحظ الثور وعلى ظهره شكل مخروطي على بعض اختام الاناضول وهذا الشكل هو بالتأكيد ليس من عناصر اختام وادي الرافدين انظر (Moore, no. 128) .

بعض اختام العصر البابلي القديم تعرض في مشاهد المعزة : لجانسة على مؤخرتها . مثل هذا الموضوع نصادفه على بعض اختام كبدوكيا (Nimet Özgüç, Seal and Seal Impressions from Knish) وهناك امثلة كثيرة اخرى توضح مدى تأثر فناني كبدوكيا بمواضيع وعناصر فنية في مشاهد الاختام العراقية كموضوع الحيوانات المتقاطعين والاسد في حالة الهجوم عليهما مثلا وهذا من المشاهد المتداولة في اختام العصر الاكدي ومظهر

الاله الجالس ويده كأس او اناه وأمامه متمبدان واقفان وهو المشهد المعروف على اختتام العصر البابلي القديم وكذلك مشاهد اختتام سلالة اور الثالثة هي الموضوع الآخر الذي تأثرت به اختتام كبدوكيا واقتبست من اختتام وادي الرافدين .

كما اثر فن الحفر على الاختتام في وادي الرافدين على تلك التي في كبدوكيا بالعناصر الصغيرة المنتشرة على سطح الختم التي استعملت للماء الفراغات حيث نشاهدها الان على اختتام الاناضول كالقرص في وسط الهلال والمعزة - السمكة والنجمة ، والسمكة رأس انسان والنقاط القرصية والمعزة الواقعة على رجليها الخلفيتين وحركة رأسها الى الخلف ، كذلك الحيوان ذو الارجل الاربع في حالة جلوس ورأسه متجه نحو الخلف كما في (الشكل - ٥٤)

هناك مجموعة من اختتام الاناضول واختتام كبدوكيا تحمل كتابات ممكن قراءتها على الحجر مباشرة وليس كما هي العادة في اختتام وادي الرافدين حيث تقرأ بعد طبعها على الطين بصورة صحيحة وبالاتجاه الصحيح . ومن هذا يبدو ان الفنان الاناضولي عندما يطلب منه ان يدون كتابات على الختم كان يعتمد على طبعات الاختتام العراقية القديمة ويقلدها حرفيا دون الانتباه الى انه يرتكب خطأ كبيرا في هذا التقليد ففي هذه الحالة عندما تطبع على الطين لا يمكن قراءتها .

والمحفوظ على حقيقة الاختتام السورية ان اعتماده في فن الحفر كان على اختتام وادي الرافدين ويبدو ذلك واضحا وجليا خاصة في فترة العصر البابلي القديم فالشكل - ٥٥ يمثل مدى تأثر الاختتام السورية بالاختتام العراقية ويمثل ذلك في اللباس الطويل لاحد الاشخاص الرئيسية في المشهد وربما الشخص الآخر الذي نشاهده على جهة اليسار بالإضافة الى النسر والبقرة

فاتها عناصر كلها تشير الى حضارة وفنون وادي الرافدين . وكما نجد ايضا
مظاهر وعناصر اخرى ذات اصل سومري او اكدي على اختام سورية اخرى
(Moore no. 129) كما نشاهد ايضا البطل العاري مع الماء المتدفق من
الاناء الذي يحمله بيده (ربما كلكامش) وكذلك الالهة (لاما) والاله الواقف
ولكن هنا لا يحمل العصا او السلاح ذات النهاية المقوسة .

وتوجد امثلة اخرى ايضا تؤكد مدى تأثير فن الحفر على الاختام
السورية بشيلاهما من الاختام المنحوتة من قبل الفنان العراقي القديم كما هو
الحال في وجود شخصيات رئيسية في الاختام السورية مقتبسة من الاختام
العراقية (Moore, nos. 137-138) التي اشرنا الى بعضها كالبطل العاري مع
الماء المتدفق من كفيه والالهة لاما والاله الجالس ويده اثناء ذو قاعدة
كروية والماء المتدفق على الجانبين (الاله ايا في اختام وادي الرافدين) .

وقد شمل التأثير كذلك العناصر الصغيرة الثانوية التي كانت تستخدم
للماء القراغات التي نشاهد الان وقد مثلت على الاختام السورية ايضا
كقرص الشمس في وسط الهلال والقرد وعناصر اخرى ذات اصل سومري .

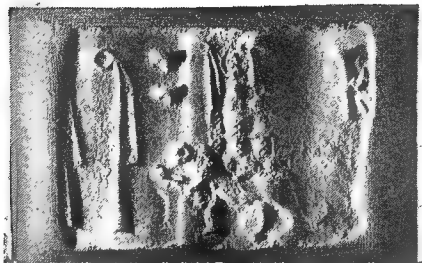
ومن مدينة ماري وصلتنا بعض طباعات اختام اسطوانية في غاية الدقة
من حيث التعبير المجسم حيث فجح الفنان السوري بمزج مواضيع مشاهد
اختام العصر البابلي القديم بمشاهد الاختام السورية في مشهد واحد
Ashmolean p. 166 وهناك ختم يعبر عن مدى التأثير الحاصل على الاختام
السورية من قبل فناني الحفر على الاختام العراقية حيث الالهة لاما والاله
الشمس والاله مع الصولجان وهي من المواضيع الشائعة في الاختام العراقية .

هذا بالإضافة الى اننا وجدنا ان اسلوب اختام عصر فجر السلالات
الثالث قد تم تحويله بناء على الرغبة والذوق المحلي في كل من سوريا وسوسة

وان انتشار مجموعة الاختام لمصر فجر السلالات المتأخر كان نتيجة الحركة التجارية مع تلك المناطق التي وجدت فيها تلك الاختام •

كما يجدر بنا الإشارة الى طبقات الاختام السورية على رقم الطين التي جاءتنا من مدينة (سبار) على الفرات من زمن سلالة حمورابي التي برهنت على ازدهار التجارة وشهرة التجار بالغنى في تلك الفترة خاصة مع اعالي الفرات وسوريا • كما ان سوريا وفلسطين في عصر فجر التاريخ ترينا تأثيرات في بعض الاختام لمصر جمدة نصر حيث نرى ذلك بوضوح في اكتشافات موقع العمق بشمال سوريا •

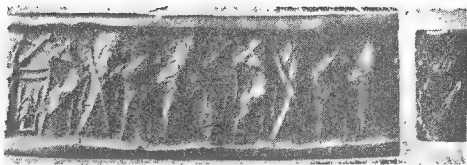
وهكذا شأن الحضارات الاصلية التي تتدفق بالمطاء باستمرار الزمن وفي مقدمتها حضارة العراق •



شكل - ١
 طبعة ختم يعود الى عصر الوركاء



شكل - ٢
 طبعة ختم يعود الى عصر جمدة نصر



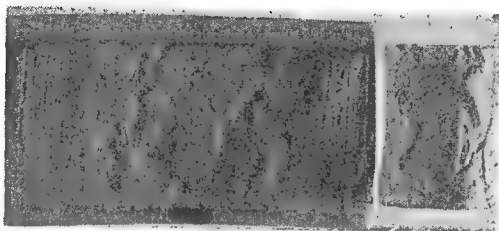
شكل - ٣

طبعة ختم يعود الى عصر فجر السلاات الثاني

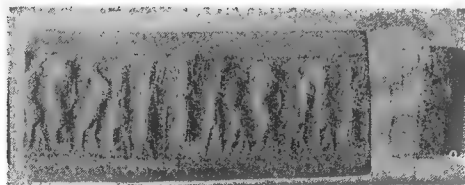


شكل - ٤

طبعة ختم يعود الى عصر فجر السلاات الثالث



شكل - ٥
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



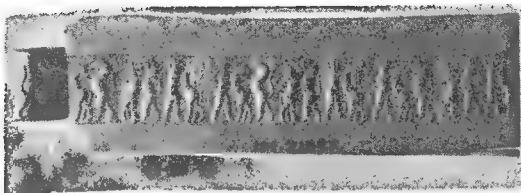
شكل - ٦
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



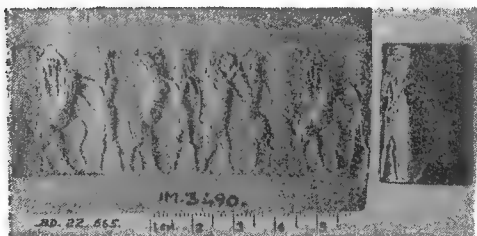
شكل - ٧
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



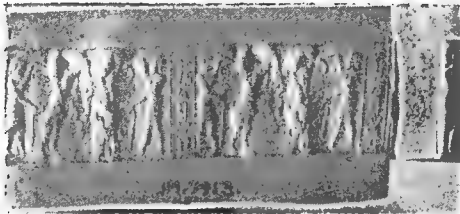
شكل - ٨
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٩
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ١٠
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ١١
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ١٢
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ١٤
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



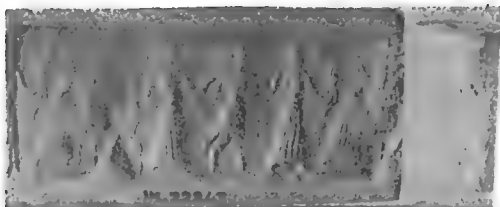
شكل - ١٥
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ١٦
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



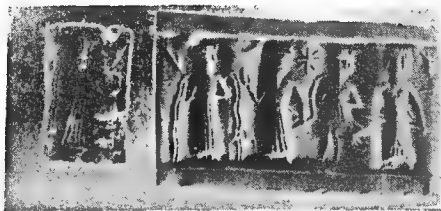
شكل - ١٧
طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ١٨
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ١٩
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٢٠
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٢١
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



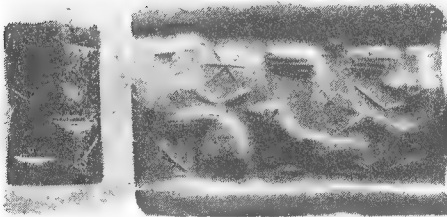
شكل - ٢٢
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٢٣
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٢٤
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٢٥
 طبعة ختم يعود الى العصر الاكدي



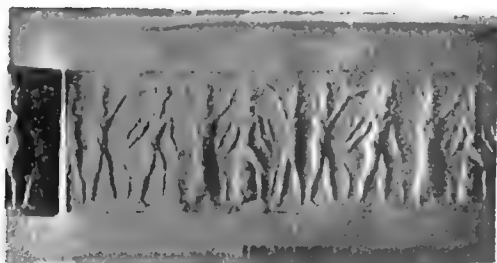
شكل - ٢٦
 طبعة ختم اسطوانتي يعود الى العصر الاكدي



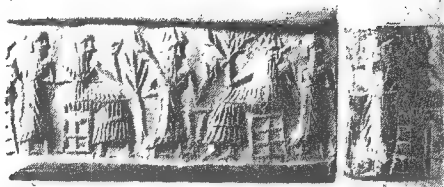
شكل - ٢٧
 طبعة ختم اسطوانتي يعود الى العصر الاكدي



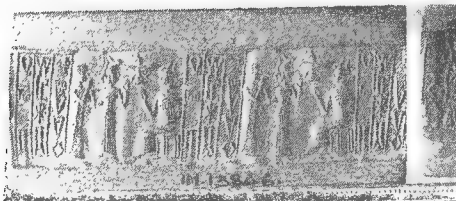
شكل - ٢٨
 طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



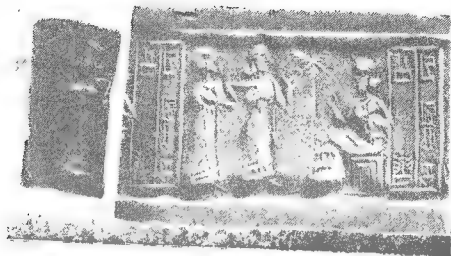
شكل - ٢٩
 طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٢٠
 طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر الاكدي



شكل - ٣٢
 طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر السومري الحديث



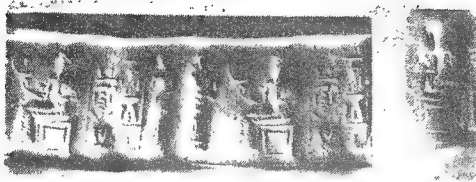
شكل - ٣٣

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر السومري الحديث



شكل - ٣٤

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل - ٣٥

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



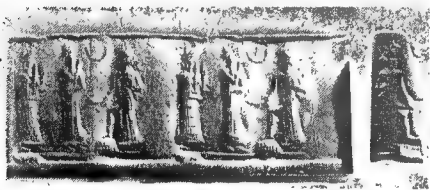
شكل - ٣٦

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل - ٣٧

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل - ٣٨

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



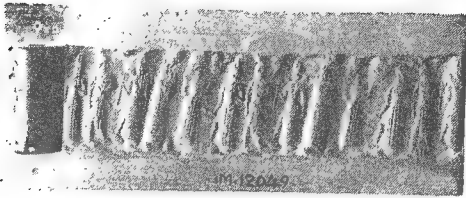
شكل - ٣٩

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل - ٤٠

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



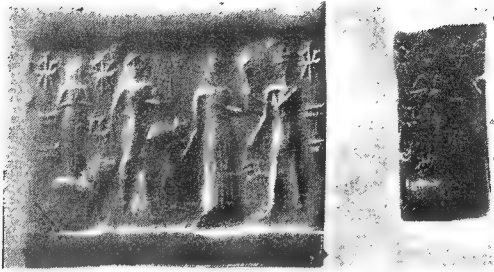
شكل - ٤٢

• طبعة ختم اسطواناني يعود الى العصر البابلي القديم



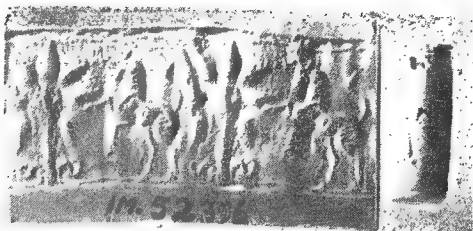
شكل - ٤٣

طبعة ختم اسطواناني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل - ٤٥

طبعة ختم اسطواني يعود الى العصر البابلي القديم



شكل - ٤٧
 طبعة ختم يعود الى العصر الكوشي

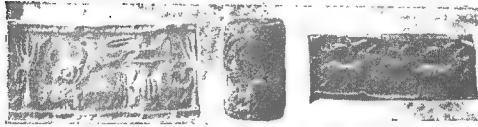


شكل - ٤٨
 طبعة ختم يعود الى العصر الكوشي



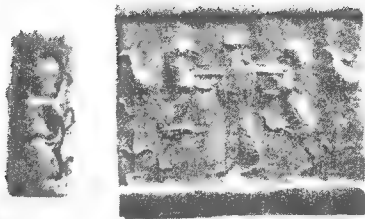
شكل - ٤٩

طبعة ختم يعود الى العصر الآشوري الحديث



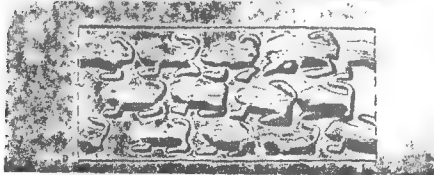
شكل - ٥٠

طبعتا حتمين اسطوانيين تم اكتشافهما في اور
ويعودان الى حضارة وادي السند



شكل - ٥٢

طبعة ختم اسطواني يعود الى الفترة الاخمينية



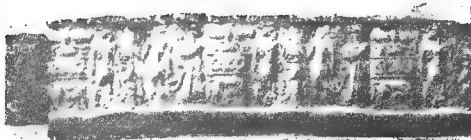
شكل - ٥٣

مجموعة طبعات اختام اسطوانية تم اكتشافها في وادي
النيل فيها تأثيرات حضارة وادي الرافدين



شكل - ٥٤

طبعة ختم اسطواني من كبدوكيا في الاناضول
يوضح مدى تأثير هذه الصناعة باختام وادي الرافدين



شكل - ٥٥

طبعة ختم اسطواني توضح مدى تأثير صناعة
الاختام السورية القديمة بمثلتها في وادي الرافدين

مصادر الفصل الثاني

AASIR : The Annual of the American School of Oriental Research.

Afo : Archiv für Orientforschung.

AJA : The American Journal of Archaeology.

Alalakh : L. Woolley, Alalakh (Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London. No. 18) London (1955).

Amiet : P. Amiet, La Glyptique Mesopotamienne archaïque Paris (1961).

Ashmolean : B. Buchanan, Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum, Oxford (1966).

ASSOR : Undena Publications vol. 1, (1980).

BARTON : G. A. Barton, On the So-Called SUMERO - INDIAN (1928).

Berlin : A. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin (1940).

BM: D.J. Wiseman, Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum 1, London (1962).

BMQ : British Museum Quarterly.

BN : L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux et des Cachets Assyro - Babyloniens, Perses et Syro - Cappadociens de la Bibliothèque Nationale Paris (1910).

- Boehmer** : R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkadzeit (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Band 4), Berlin (1965).
- Brett** : H. von der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mrs. Agnes Baldwin Brett (Olp vol. 37) Chicago (1936).
- CAH** : The Cambridge Ancient History, vol. 1, Part 2, (1971).
- Copenhagen** : O.E. Ravn, A Catalogue of Oriental Cylinder Seals and Impressions in the Danish National Museum, Copenhagen (1960).
- COWA** : Chronologies in old world Archaeology.
- C. J. GADD** : Seals of Ancient Indian Style Found at Ur. (1932).
- Diyala** : H. Frankfort, Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region (OIP vol. 72). Chicago (1955).
- E. Porada** : Art of the world, Ancient Iran.
- Elam** : P. Amiet, Elam, Paris (1966).
- Frankfort** : H. Frankfort, Cylinder Seals, London (1939).
- Geneva** : M.L. Vollen Weider, Catalogue raisonne der sceaux Cylinders et intailles, vol. 1, Geneva (1967).
- Kupper** : J.R. Kupper, L'Iconographie du dieu Amurra (Academie Royale de Belgique, classe des lettres et des Sciences morales et politiques, Memoires, Tome 55, Fasc 1) Bruxelles (1961).
- Lambert** : W.G. Lambert, Ancient Near Eastern Seals in Birmingham. Iraq, vol. 28 (1966).
- Louvre** : L. Delaporte, Musée du Louvre, Catalogue des Cylinders Cachets et pierres gravees de style Oriental, Paris (1920-1923).
- Mackay** : E. Mackay, Report on Excavations at Jemdet Nasr, Chicago (1931).

MDOG : *Mitteilungen der Deutschen Orient - Gesellschaft.*

Menant : M.J. Menant, *Empreintes de Cylinders Assyri - Chaldeens.*, Paris (1880).

Moore : G.A. Eisen, *Ancient Oriental Cylinder and other Seals with a Description of the Collection of Mrs. William H. Moore* (OIP vol. 47) Chicago (1940).

Morgan : E. Porada, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals, The Collection of the Eastern Seals. The Collection of the Pier Povat Morgan Library* 2 vols. (Bollinger Series 14), New York (1948).

Newell : H. von der Osten, *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell* (OIP. vol. 22), Chicago (1934).

Nuzi : E. Porada, *Seal Impressions of Nuzi* (AASOR vol. 24), New Haven (1947).

Nuzi : R.F.S. Starr, *Report on the Excavations at Yorgan Tape near Kirkuk, Iraq*, Cambridge, Haas (1939).

OIC : Oriental Institute Publications.

RA : *Revue d'Assyriologie et d'archéologie Orientale.*

RIA : *Reallexikon der Assyriologie.*

Silvius von Aulock : H. von der Osten, *Altorientalische Siegelsteine der Sammlung Hans Silvius von Aulock*, Uppsala (1957).

Southesk : H. Carnegie, *Catalogue of the Collection of Antique Gems formed by James, Ninth Earl of Southesk*, London (1906).

Speiser : E.A. Speiser, *Excavations at Tape Gawra* vol. 1, (1935).

Strommenger : E. Strommenger, *The Art of Mesopotamia*, London (1908).

Tchega Zanbdl : E. Porada, *Memories de la delegation archeologique en Iran*, vol. 42.

- T. Dabagh - W. AL. Jadir, The Art of Ancient Iraq.
- UE vol 2 : Ur Excavations, L. Woolley, The Royal Cemetery, Oxford (1934).
- UE vol. 10 .: Ur Excavation, L. Legrain, Seal Cylinders, Oxford (1951).
- UVB : Vörlaufiger Bericht über die Ausgrabungen in Uruk - Warka, Berlin.
- Ward : W.H. Ward, The Seal Cylinders of Western Asia, Washington (1910).
- Weber : O, Weber, Altorientalische Siegelbilder. Leipzig (1920).
- Wiseman : D.J. Wiseman, Cylinder Seals of Western Asia (1968).
- 'ZA : Zeitschrift für Assyriologie.
- د . صبحي انور رشيد : تاريخ الفن في العراق القديم - فن الاختام الاسطوانية.

الفصل الثالث

الازياء والاوليات

د . وليد الجادر

كلية الآداب - جامعة بغداد

المبحث الأول

الازياء والاوليات

الازياء

ان الدراسة المستفيضة للملابس ومكملاتها تعطي الباحث والمتتبع فكرة واضحة عن طبيعة الحياة اليومية للانسان في كل عصر من العصور حيث توضح ملابس الافراد طبقاتهم الاجتماعية ومناصبهم ونوعيات تخصصاتهم هذا الى ما يضاف الى الملابس الخاصة ومنها ملابس الاحتفالات الدينية وملابس الحرب والصيد *

وكانت الملابس تعكس بعض المفاهيم الفكرية ومنها المفاهيم السحرية ويدخل في هذا طبيعة استخدام الالوان ومفاهيمها ونوعية المواد الاولى المستخدمة في صناعة الملابس وعلاقتها مثل نبات الكتان ومرحلة انتاجه بدءا من زراعته الى مرحلة نسجه قماشاً ولبسه ثياباً *

تعتبر الملابس وصناعاتها ومكملات المظهر الخارجي جزءاً و ظاهرة من ظواهر الحضارة وهي ايضا ظاهرة اقتصادية واجتماعية ونفسية •

لقد اعتبرت المظاهر الخارجية للأفراد سواء في الحضارات القديمة وخاصة حضارة العراق وحضارة وادي النيل رمزاً لهم وصورة لمعكس الشخصية والمنصب وتنوب احياناً حتى عن شخص مالكة • انها ايضا جزء من الكيان البنائي او المعماري للشكل وهي بذلك تحدد بطريقة عرضها في المنحوتات او في الرسوم اسلوبا خاصا لا ينفصل عن العناصر والمفردات الخاصة بالأساليب التشكيلية الاخرى •

الملابس السومرية

لقد ترجم السومريون اساطيرهم واعتقاداتهم حتى في طبيعة مظهرهم الخارجي فكان الزي عندهم في البداية عبارة عن نوع من الحزام يحيط بوسط الجسم ولم يتخذ لستر العورة بل كرمز للقوة بالنسبة للرجل ، واستخدم عملياً لتعليق آلات وادوات ضرورية للعمل وللصراع والحرب ، ويبدو ان مثل هذا الحاجز الرمزي والنفعي بنفس الوقت قد تطور الى ان اخذ شكل ازار او (تنورة) قصيرة تغطي وسط الجسم واعلى الفخذين • واختلف مثل هذا اللباس في طوله الى مافوق وتحت الركبتين • واصبح هذا الزي مميزا كلباس عام للرجل والمرأة في العراق القديم خلال الفترة السومرية الاولى ، عدا ظهور شخصيات مميزة لطبيعتها الدينية والاجتماعية بملابس خاصة تبدو معها مغطاة بشيا ب طويلة وخاصة بالنسبة للمعبودات عندهم •

ولقد ظهر العديد من الرجال عراة او شبه عراة وذلك بدافع ديني وظل العديد من الكهنة من السومريين يدون عراة الاجسام وحتى عراة شعر الرأس والجسم وذلك لاسباب خاصة بتأدية الطقوس الدينية •

ان بساطة المظهر العام الخارجي للفرد السومري وخاصة الرجال كانت منسجمة مع وضع المناخ ومع طبيعة الظروف الاقتصادية لمثل هؤلاء الذين يشلون العامة من الشعب .

ومنذ بدايات الالف الثالث قبل الميلاد ارتدى السومريون بشكل عام ملابس عرفت تحت تسمية المهدبات وهي وزرات مصنوعة من القماش تكون في شكلها ومظهرها تقليدا لصوف الاغنام وتكون هذه الوزرات مشدودة شدا وثيقا الى وسط الجسم . كذلك عرفوا الثياب الطويلة من نفس هذا النوع من القماش الذي يبدو في مظهره قريبا من فروة الغنم . ويكون وضع هذه الثياب على الجسم بحيث يترك الكتف والذراع اليمنى عاريتين تقريبا ويلف في احيان على الجسم قماش هو عبارة عن عباءة تغطي كل الجسم ، ومن حد الرقبة حتى كامل القدمين . ويبدو في معظم الاحوال هذا القماش سواء بالنسبة للرجال او النساء مزينا من الاطراف بأهداب او حواش مرتبة بأشكال مختلفة حيث يبدو بينها تلك المنتظمة بشكل اقوي او عمودي . وتبدو في احيان نادرة مثل هذه الأهداب مغطية لكل القطعة الملبوسة وفي احيان اخرى الأقسام السفلية من الثوب (الشكل - ١) .

تبدو الوزرات السومرية مفتوحة من الجانب او غير مفتوحة كذلك تتميز مثل هذه الوزرات بانها فضفاضة وتبدو احيانا وكأنها منتفخة .

ومن الممكن تصور امكانية استخدام جلود الخراف الحقيقية بل وحتى جلود الماعز كملايس من قبل البعض من السومريين وذلك بعد تحضيرها وجعلها ملائمة كملبوس . ولقد اختلف المتخصصون في الآثار حول تحديد نوعية مثل هذا الملبوس السومري الشهير والذي يسمى من قبل البعض منهم بـ « الكوناكيس » .

ولقد حددته البعض بأنه فعلا كان يتخذ من جلد الخروف مع فرائه



شكل - ١

وتبدو حقيقة استخدامه بتقاليع متنوعة من خلال العديد من التماثيل السومرية ومن المرحلتين الحضارتين الاولى والثانية . والواقع ان النحاتين من السومريين الذين كانوا قد تركوا لنا مثل هذه النماذج الوثائقية والتي تعتبر واحدة من مصادرها الاساسية في مثل هذه الدراسة، كانوا دقيقين في تبيان تفاصيل الزخرفة المزينة لمثل هذه الملابس فتبدو

واضحة وكأنها على شكل وريقات مديية مختلفة الحجم . كذلك يبدو اتخاذ مثل هذا النوع من الاقمشة او جلود مثل هذه الحيوانات حقيقة . كملايس في هذه الفترة وربما يكون ليسها نوعا من مظاهر التقشف . ومثله كان يبدو حتى عند العديد من الكهنة والبعض من رجال الدين والمعروف . عن طبيعة الفلسفة الدينية عند السومريين وقررتهم للحياة الدينية وتصورهم واقع ما بعد الموت انه ذو علاقة بطبيعة الاتاج الثقافي والفنسي . عامة وعلاقة كل ذلك بالمعبد بشكل خاص وواضح .

ولقد ظلت العناصر الرئيسة للمظهر الخارجي السومري ظاهرة من المرحلة اللاحقة المعروفة بفترة الامبراطورية الاكدية وماسبتها من فترة . تعرف بفترة عصر مسيلم . وكانت الملابس المفتوحة عموديا من الامام معروفة اضافة الى عادة ترك الكتف الايمن عاريا .

ولكن التغييرات ظهرت في تزيين الرأس بالحي والشعر الكثيف بالنسبة للرجال اضافة الى سحنات الوجوه السامية البدوية .

والمعروف عن الرداء المفتوح من الامام الذي يكشف عن الساق . اليسرى انه اسلوب جرى عليه افهار اشكال الافراد في المنحوتات وكذلك نجد . في هذه الفترة ليونة في خطوط الجسم الخارجية اضافة الى هس الظاهرة بالنسبة للملابس . وتبدو الملابس في الواقع اكثر واقعية في زخارفها . وزيناتها قياسا بالفترة السومرية . وتلاحظ الظاهرة ذاتها بالنسبة لمظاهر النساء اللاتي يرتدين الاربدة السمكة ويتركن الذراع الايمن عاريا اضافة . الى جزء من الكتف . ويكون مثل هذا الرداء مزيئا في الغالب من الاسفل بأهداب قصيرة . واحيانا يكون الرداء مزخرفا بأهداب طويلة مجسمة تبدو وكأنها نوع من التطريز العشن والبارز .

ويتطور الملبوس الرئيسي ليتخذ من قماش مخمل من الصوف .

منسوجا بأنقاز ويكون مزينا بحاشية قصيرة مهدبة بامتداد حافة لحمة النسيج وشراشب معقودة على جوانب خيوط سداته ومع ذلك فإنه يتعقب الزي السابق وذلك لانه يلتقي بالثمال على الكتف الايسر ومن ثم يلف حول الجزء الاسفل من البدن .

وتوضح لنا مجموعة المنحوتات الكاملة المكتشفة في مناطق ديبالى وهي من فترة منتصف الالف الثالث قبل الميلاد سحنة الوجه ولباس الرأس واسلوب الشعر اضافة الى الملابس .

وكانت معظم هذه التماثيل تظهر اشكال رجال الدين وتدرجات مناصبهم وصولا الى الكاهن الاعلى فامكن تمييز اشكال الرجال من الادارين .

ونجد الوزرة القصيرة المشدودة بحزام سميك والمزخرفة من الاسفل بأهداب مغلطة هي الملبوس الرئيسي لهؤلاء . وتبدو لدى الرجال طويلة مستطيلة وشعر الرأس مستعاراً في وسطه خرق عريض وتتدلى خصلتان من هذا الشعر على جانبي الوجه حتى تصلا الى الصدر . ويظهر بعض الرجال من غير هؤلاء حليقي الرؤوس احيانا ويكون القسم العلوي من الجسم عاريا على الدوام .

ويختلف اسلوب تزيين الوزرة احيانا ليبدو وكأنه من قس مادة قماش الصوف المتخذ لوزرات السومريين الاوائل ولكن زينة الوزرة تبدو بأشكال اخرى متنوعة حيث تبدو احيانا اهداب الوزرة السفلى طويلة جدا ومعمولة بشكل مجسم .

وبشكل عام فان الملابس في العصر الاكدي كانت تندمج على الجسم وتظهر هيكله . ويبدو مثلا جسد الملك الاكدي نرام سن يتراعى من خلال قماش ثوبه حيث كان ملبسه عبارة عن قطعة قماش مستطيلة تغطي الصدر

وكل الذراع الايسر وقد ثبت الملبس تحت الكتف اليمنى بشكل أظهر
الطيّات بوضوح •

لقد كان التنظيم الاداري والنظم الدينية الجديدة التي احدثها
الاكديون ابتداء من حدود منتصف الالف الثالث قبل الميلاد مرتبطة مع
التغير العام الذي حدث في التركيبات الاجتماعية والثقافية واصبح الاهتمام
بمنصب الملك والاهتمام ببناء القصور بارزا واصبح التخطيط المعماري
لمثل هذه الوحدات مختلفا عن التخطيط التقليدي المعروف في آخر
الفترة السومرية الاولى • فالبناء عند الاكديين كان اقرب في تخطيطه
للشكل المربع ويتميز بوجود ساحات مفتوحة عديدة وتطورت المعابد
الملكية ذات الخلوات الواسعة وامتد هذا التطور ليصل حتى ملوك وحكام
سلالة اور الثالثة في نهايات الالف الثاني قبل الميلاد •

وكنتيجة واضحة لتطور منصب الملك وما تركز في شخصه من
سلطات ادارية واسعة خلال الفترة الاكديّة نجده حتى على سيطرته
المعبد المعروفة بسعتها من النواحي الروحية والمعنوية والاقتصادية وذلك
خلال الفترة السومرية الاولى • وفي مدينة ماري (تل الحريري) نجد تأثير
السلطة الواضح بمثل هذا الاتجاه وفي مظهر الافراد في المدينة وبذلك تتوضح
ازياء الالهة والملك والعديد من التابعين بما في ذلك اشكال لصيادين
وعمال • وتبدو كل هذه الاشكال مصورة بالالوان على جدران قصر
الملك زمريلم في المدينة وترجع فترة هذه الرسوم الى عصر بابل
الثاني وبالذات من الفترة القريبة من السنة ٣٥ من حكم الملك حمورابي ،
حيث دمرت بعد هذه الفترة مدينة ماري •

• ملابس الالهة والملوك ورجال الدين

لقد اظهر السومريون آلهتهم بصورة تشبه البشر ولكن مع فروق خاصة تميزها عنهم • ومن ذلك طبيعة وشكل لباس الرأس المتميز بشارات خاصة تشبه الالهة وقرون الثور وكلاهما يحمل صفات رمز القمر وقوة الثور • واشكال المظاهر الخارجية الاخرى تشابه ملابس الآخرين ماعدا طبيعة المواد الاولية المستخدمة والالوان والرموز والشارات والحلي • وظل الملابس العام المعروف بالكوناكيس او جلد او « فروة » الخراف او شبيها مستخدما لمظاهر العديد من الالهة وللبعض من رجال الدين وحسب مراتبهم حتى منتصف الالف الثالث قبل الميلاد تقريبا • وهذا واضح في كثرة اتخاذ مثل هذا الملابس خلال هذه الفترة من مناطق عديدة في وادي الرافدين بما في ذلك المناطق الشرقية حيث مواقع دبالى والمناطق الواقعة في الغرب منه كمنطقة مارى (تل الحريري) •

ويمكن تقسيم وتمييز مظهر الآلهة والحكام ومظاهر الافراد من المومنين في المجتمع السومري الى نوعين او تقليمتين رئيسيتين • الاولى عبارة عن قطعة قماش كبيرة غير مخيطة « شال » تلف الجسم بحيث تغطيه بأجمعه ماعدا الرقبة والكتف الايسر واليد التي تتحرك حرة الحركة لها (الشكل - ٢) •

اما التقلية الثانية فتتميز بكونها عبارة عن ثوب او رداء يكون عريضا او منتعشا • ولقد ظل استخدام مثل هذا الرداء او الازار القمضا من قبل السومريين مع تنوع في زينتة ومواده الاولية حتى نهايات العهد البابلي القديم مع استمرار اتخاذه الى ما بعد هذه الفترة بالنسبة لملايس الالهة •



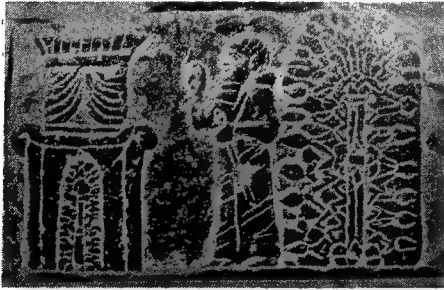
تعال - لا

وتذكر النصوص المدونة بالمسارية ما يخص المظهر الخارجي والازياء الواجب وضعها على تماثيل الالهة وتذكر ما تتميز به الثياب الخاصة بالالهة التي تعكس الضياء وهي ذات لمعان خاص وللمانها هو ثوبها لانها تبدو في ثيابها معظمة .

والمعروف ان للعديد من الملابس الالهية وحتى الملكية والخاصة

بأنجاز الطقوس الدينية كانت لها ميزة القدسية او تكون مثل هذه الملابس ذات قوة وسيطرة نافذة تكمن في قوة لابسها من الالهة وبعض الملوك .

وهكذا نجد ان ملابسهم كانت تمجد وتجل وكانت احيانا تنوب في بعض الاحتفالات الخاصة عن حضور الملك شخصا ومثل هذا الاعتقاد كان مألوفا عند العراقيين القدماء من عهد السومريين حتى نهاية وجود الامبراطورية الاشورية في نهايات القرن السابع قبل الميلاد . ولقد دون هؤلاء ما كان لثمل هذه الملابس وبعض مكملاتها وخاصة البسة الرأس من قوة وسيطرة نافذة وكانت تتميز بخصوصية تأثيرها بحيث جر ذلك الى تأثيرها على الاعداء واصبحت بالنتيجة مؤثرة نفسيا على المجتمع ككل (الشكل - ٣) .



شكل - ٣

جانب من زخارف حجرة حدود (كودورو) مصنوعة من حجر البازلت :
تصور ملكا اشوريا يقف امام تاج الاله المزين بعدة ازواج من القرون علامة
ورمز الالهية . ويبدو التاج على منصة مزينة بالشجرة القدسة .

يتطور اقتصاديات رجال الدين وخاصة كبارهم من الكهنة سواء في المعابد السومرية او في معابد الفترات اللاحقة حدث الاسراف في البذخ على مظهرهم الخارجي بشكل يبدو مبالغاً فيه . وقد تجلى ذلك في ألبة الملوك ورجال الدين وكانت تلك المظاهر وعدتها ورموزها مرتبطة بمفاهيمهم الخاصة بالكون والدين وحتى السحر . ولقد وضع بعض من الالهة في العراق القديم رموزا تشرف على عدة المظهر الخارجي عندهم ، مثل « شمش ، او أدد ياسيد هذا الثوب » .

ان العديد من ملابس تماثيل الالهة والملوك وبعض المومنين من الكهنة والافراد من السومريين توصف بانها كانت مزينة بحلي كثيرة ويذكر عن اربعة عشر نوعا من اشكال الالبسة الخاصة بأداء الطقوس الدينية . ويذكر عن المعاطف المصنوعة من الكتان ذات اللون الابيض الברاق ، وبعضها ملون باللون الاحمر وتذكر زفة واحدة من هذه المعاطف مع الحلي المزينة لها بأنها تقرب من ثلاثة كيلو غرامات .

والجدير بالذكر هو ما كان للمظهر الخارجي الخاص برجال الدين من السومريين من اهمية ، فقد لبسوا الملابس البيضاء والسوداء وكان بعضها من الكتان ولها بريق وضاء ، ومثل هذه الازياء كانت تستخدم بشكل خاص خلال الاحتفالات الدينية . ولقد استخدموا الملابس الملونة بألوان متعددة وكانت مثل هذه الملابس معروفة ايضا من قبل العلماء والمفكرين من السومريين ، الذين قيل عنهم انهم ذوو علم بأسرار السماء والارض فأمتحنوا العرافة والتنبؤ بالغيب وسمي هؤلاء احيانا اسياد المراسيم الخاصة بكل السماء والارض وتميزت ملابسهم بانها ملابس ظاهرة ما

والمعروف ان مدينة اريدو ومعابدها كانت من أقدس الاماكن الدينية

عند السومريين وعند التجمعات السكانية التالية في وادي الرافدين من البابليين والاشوريين . وتذكر الكتابات المسمارية بأن الكاهن الكبير في هذه المدينة هو ابن الارض واته ولد في معبد السماء واته نزع ملابسه المنسوجة من الكتان ووضع على جسده بدلا عنها ثوبا خاصا بأقامة طقس ديني يتعلق بصلوات خاصة بشفاء المرضى واته وضع فوق هذا الثوب ثوبا اخر من الكتان الابيض « التنظيف » قُصِّلَ بشكل يغطيه من الرأس حتى القدمين وان بعض الكهنة اتخذوا من هذا الثوب المصنوع من قماش الكتان الذي صُنع باللون الاحمر في مناسبات عديدة وكان مثل هذا اللون يعتبر عند السومريين وغيرهم من سكان وادي الرافدين رمزا لطرد الارواح الشريرة :

« الثوب الاحمر ، المسمى عندهم نخلابتو (nakhlaptu)

المخيف ، لبسته ضدك ووضعت على جسدي

المقدس ، ولبست ثوبا اخر احمر اللون مليئا

بالرعب » .

زينة المظهر الخارجي

لذلك كانت ملابس الالهة والملوك في وادي الرافدين عموما مزدحمة احيانا بوحداث زخرفية وتطريزية اضافة الى عناصر تجميلية تكون في العادة من الذهب او الاحجار الكريمة ، ويذكر احد النصوص البابلية ان الثوب الاحتمالي الخاص بالالهة نانا بلغ وزنه مايعادل احد عشر ونصف كيلوغرام مع الزينة المتكونة من ٧٠٠ ورده من الذهب . وترد تعابير عديدة في النصوص السومرية والبابلية والكشية عند ذكر الملابس الذهبية الخاصة بتمثيل الالهة ويراد بذلك الملابس المزينة بقطع الذهب على شكل الاوراد والنجوم والدوائر الاسطوانية وتلك التي على اشكال مربعة .

وتذكر النصوص ملبوسا سومريا كان مخصصا لسيدة مدينة الوركاء
انه كان مجعلا بـ ٧٠٣ قطعة من فجمات من الذهب و ٦٨٨ حلية اخرى .
وقيل ان كمية من الذهب المائل الى اللون الاحمر تعادل حوالسي
اربعة كيلو غرامات كانت مخصصة لعمل زينة لقطعتين من الملابس الاحتفالية
الخاصة بالاله البابلي مردوخ وزوجته .

وترد احيانا اشارات الى زينة اطراف الملابس المخصصة للالهة
والمصنوعة من الذهب على شكل اوراد . فقد استخدم تزيين لحواشي
الملابس المصنوعة من تركيبات من الخيوط الملونة الداخلة في تطريز
حواشي الملابس .

اضافة الى كل ذلك كانت موضوعات كاملة مؤدات بالتطريز تزين
ملابس الاشوريين والبابليين ومن ذلك موضوع او شكل الشجرة المقدسة
وهي عبارة عن شكل للنخلة في الغالب مؤدى بشكل واضح او طبعي
وفي احيان اخرى بشكل محور .

الاحزمة

في العادة يستخدم الحزام لشد القميص الى الجسم من وسطه
ولكنه استخدم ايضا لحمل لوازم معينة او عدد وادوات حربية .

وكما ذكرنا فانه في وادي الرافدين كان رمزاً لاول قطعة ملبوسة على الجسم
واعتبر حزام الالهة عشتار لباسا مقدسا وكان يقدم قربانا الى الالهة . ومعظم
الاحزمة التي نجدها في المنحوتات في وادي الرافدين التي تزين المظهر الخارجي
الخاص بالالهة والملوك كانت مجعلة بوحداث زخرفية واحيانا نجدها مصنوعة
من مواد اولية متنوعة كما تشير الى ذلك النصوص المكتوبة ، وذكرت
النصوص الكتان والصوف لصنع الاحزمة بالدرجة الرئيسية كما استعملت

الاحزمة الجلدية ويرد في نص سومري ذكر عن الاحزمة الجلدية المصفحة وذكر
عن تعليق ختم اسطواني بالحزام •

اضيف للحزام في احيان كثيرة نطاق على شكل شريط عريض فوق الحزام:
لحمل السيوف ويتخذ هذا النطاق ايضا صفة الزينة وخاصة عندما يوصل
الى مافوق الكتف كالوشاح • كما تتدلى منه احيانا بعض الشرائط التي تصل
في عددها الى الثلاثة •

المواد الاولية المستخدمة في صناعة الملابس وانواعها

كان نسيج الكتان من اهم الاقمشة التي استخدمها السومريون منذ
عهودهم الاولى • وكان استخدام مثل هذه الانسجة من هذا القماش مقتصرًا
اول الامر على ملابس تماثيل الالهة والحكام والبعض من الكهنة •

وخلال مراسيم الطقوس الدينية الخاصة بوضع الملابس المنسوجة من
نبات الكتان على تماثيل الالهة في المعابد السومرية يرد ذكر ارتداؤها من قبل
البعض من هؤلاء الكهنة ايضا •

وفي تعابير تفصيلية في الكتابات المسمارية السومرية يرد ذكر افتتاح
كبير الكهنة الاحتفال بالعام الجديد وذلك بحضور تماثيل الاله ييل والالهة
ييلاتي لأزاحة الستارة المصنوعة من الكتان والتي تفصل بين تماثيل الاله
والحضور من المتعبدين والكهنة وغيرهم •

ويجرى افتتاح كل يوم من ايام الاحتفال التالية بنس العملية ومن
المحتفل ازالة ملابس الكاهن السومري الكبير وبعض الكهنة للملابسهم
المصنوعة من الكتان ايضا وظهورهم عراة ايضا في مثل هذا الاحتفال •

وكان القماش المصنوع من الكتان يستخدم ايضا في صناعة بعض
الملابس وفي زينة الرأس الخاصة بالملوك السومريين بشكل خاص اضافة

الى استخدامه للملابسهم • لقد عرف عن المدينة اريدو انها كانت مركز النسيج في وادي الرافدين كذلك عرفت مراكز النسيج الاخرى في مدينة اور ومنها المتخصصة في صناعة نسيج الكتان وصناعة الملابس ومثل هذه الورشات كانت تابعة اداريا واقتصاديا الى المعبد • وكان الملك السومري جميل - سن يمتلك ورشات خاصة لعمل النسيج والحياسة وصناعة الملابس، ومن قطع الملابس هذه ما كان يسمى باسمه • ويذكر ايضا ان بعض الخيوط من الصوف الملون كان يخلط مع خيوط الكتان •

كذلك وجدت مصانع محلية صغيرة خاصة بالعوائل تنتج الملابس حسب الطلب وكان حضور المرأة واضحا في مثل هذه المصانع الصغيرة، وذكر ان بعضهم تخصص بتطريز الملابس •

لقد عرف نسيج الكتان المستخدم في صناعة الملابس من قبل السومريين والاكديين والبابليين والاشوريين • وكذلك استخدمت الاصواف كمواد اولية في صناعة الملابس بجميع انواعها ودرجاتها والوانها اضافة الى شعر الماعز وشعر الغزلان • يرد ذكر كميات الاصواف التي كان يستحصل عليها بعد عمليات الجز وفي مواسم معينة ومنها ما كان يجمع خلال حفلات الجز الجماعية •

لقد كانت معرفة سكان وادي الرافدين بنوعيات الاصواف واصول تصنيعها كبيرة وذلك بفعل ذكرهم لخواص الصوف وتمييزهم للانواع الجيدة التي يستحصل عليها من الغراف الصغيرة وكيف ان صوف الحمل في اول عملية جز يشابه الحرير •

وكان الملك يشارك رجال المعابد من الكهنة في الاشراف المباشر في احوال عديدة على عمليات جز صوف الاغنام • والمعروف ان مردود مثل هذه الاصواف من الناحية الاقتصادية كان رئيسيا اضافة الى المنتج منه من

الانسجة والملابس • وتذكر النصوص الواردة من المدن السومرية احيانا كميات الاصواف المخصصة لمبيعات السيج • وتصل الى مايعادل عدة الاف من الاطنان وحصل ذلك في مدينة اور وحدها • كما تذكر اوقاما عن اعداد كبيرة من الماعز والضان التي كانت تربي من اجل اصوافها وشعرها بالدرجة الرئيسية •

وفي الحقيقة كانت الملابس والانسجة المصنعة في وادي الرافدين معروفة في مناطق الحضارات الاخرى وكانت تجارتها لا تقتصر على داخل منطقة وادي الرافدين بل تعدت ذلك الى ارسالها الى مناطق في الخليج العربي وحتى الى مدن اخرى في وادي السند • وتشير بذلك النصوص المدونة بالمسمارية من منتصف الالف الثالث قبل الميلاد ، فتذكر بشكل خاص تلك الملابس المشهورة والمصنعة في مدينة لكش وتذكر كيفية تصديرها الى البحرين المعروفة آنذاك بـتلمون او دلمون ومناطق اخرى في الهند وذلك مقابل بضائع نادرة في وادي الرافدين مثل احجار اللازورد والعقيق والماج وأنواع من الاخشاب ذات الروائح الطيبة •

ولقد ازدهرت واستمرت مثل هذه المبادلات التجارية خلال عصر سلالة اور الثالثة وبدايات العهد البابلي القديم •

ثم عرفت مناطق الاناضول باستيرادها للملابس الاكدية والبابلية والاشورية وعلى نطاق واسع وفيما بعد عرفت مناطق ايران وسوريا وفلسطين باستيرادها للمصنع والمطرز من الملابس الرافدية وخاصة البابلية التي كانت مشهورة بدقة تطريزها وحكمة صناعتها •

عرف القطن والحريز من المواد الاولية المستخدمة في صناعة الانسجة والملابس ولكن يبدو ان معرفة سكان وادي الرافدين لهذين العنصرين الهامين كانت متأخرة •

فالقطن في النسيج كان معروفا في الهند ويذكر عن نص من منتصف
الالف الثاني قبل الميلاد يتضمن قطعة من نسيج القطن استخدمت في موضوع
مقايضة .

وفي مصر كانت زراعة القطن معروفة في عصورها القديمة للتأخرة ويبدو
ان زراعته عرفت اولا في السودان وكان اول امره على شكل نبات وحشي .
ومن المرجح ان تكون معرفة البابليين للقطن وطريقة زراعته جاءت خلال
علاقاتهم التجارية مع مصر ولقد عرفه الاشوريون والمصريون القدماء فسي
تأثيرهم المكتوبة بانه « الشجرة التي تحمل الصوف » .

وكانت معرفة الاشوريين بزراعته في القرن الثامن قبل الميلاد حيث يستخر
الملك الاشوري سنحاريب بأنه هو الذي جلب الى بلده الشجرة التي تحمل
الصوف ونسج نتاجها من اجل عمل الملابس . اضافة الى تحضير الملابس
بالحياكة وتحضير قطع النسيج عرف السومريون والاكديون والبابليون
والاشوريون خياطة الملابس وعرف الخياط بالأكدية بأنه خياط الانسجة
والاقمشة ووظيفته كانت تتركز في خياطة هذه الانسجة والاقمشة بشكل
تصبح فيه قطعة الملابس مناسبة لشكل الجسم وتناسب مع موضوع ومضمون
القطعة .

ويبدو ان وضع مثل هؤلاء الحرفيين من الخياطين وغيرهم من النساكين
وحتى العديد من الفنانين كان مترددا من الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية
وتوضح اوضاعهم احيانا وهم يباعون ويشتررون . ومع ذلك يشاد البعض
منهم في حال تمكنه من انجاز انتاج جيد و متميز وفجد احيانا اهداء الخياط
ثوبا لقاء قيامه بانجاز مجموعة من الملابس وذلك كاجرة ومكافاة له . وترد
اشارة عن اجرة خياط في قانون اشنونا بأنه اذا انجز ثوبا يساوي مايمادل
اربعين غراما من الفضة فان اجرة تكون مايمادل ثمانية غرامات من الفضة

واذا انجز الخياط ثوبا يساوي ما يعادل ٨٠ غراما من الفضة تكون أجرته ستة عشر غراما من الفضة . وكانت اجرة الخياطين في الفترات اللاحقة وخاصة خلال عصر الامبراطورية الاشورية أكثر من ذلك بكثير . وحيث كانت مثل هذه المهنة منظمة في شكل تهم منه وجود رب او مرشد للصنعة « اسطة » كما هو الحال في وجود مثل هذا المنصب بالنسبة للنساجين .

اما عن الألوان المستخدمة في الملابس فالمعروف عن سكان وادي الرافدين بشكل خاص انهم عرفوا العديد من الألوان التي استخرجوها من مصادر متنوعة . والمعروف ان جمال النسيج لا يكون بأثقان نسجه وجودة مواده الاولية بل يضاف الى ذلك ما يصاحبه من جودة الالوان واساليب تنفيذها ومدى ثباتها .

وهناك رموز لمعظم الالوان التي استخدمها سكان وادي الرافدين فسي ملابسهم وعلى انسجتهم المصنوعة من الكتان والصوف وشعر الماعز والفرلان والقطن هذا الى جانب ارتباط العديد من هذه الالوان المستخدمة بمفاهيم دينية وبتقاليد خاصة معروفة عندهم ولقد ظلت بعض هذه المفاهيم منوارثة حتى اليوم .

وفي احوال نادرة نفذ الحرفيون في وادي الرافدين رسوما دهنية على الانسجة بدل صبغها واستخدمت في هذه الحالة خلطات لونية ذات اصول مختلفة ومنها ذات اصول عضوية وحيوانية ومنها مساحيق ملونة وكانت هذه الالوان تنفذ على الانسجة بعد خلطها بمواد مثبتة كالشيب . اما الالوان الشائعة في الملابس في وادي الرافدين عموما فهي اللون الأزرق بألوانه المتعددة وكان اهم مصدر للحصول على مثل هذا اللون هو حجر اللازورد اضافة الى نبات النيلج او نبات النيل .

وعرفوا اللون الزجاجي المستخرج من املاح النحاس والتلي اما

الاشوريون فكانوا ايضا يستخرجونه من كربونات النحاس القاعدية ذات اللون الأزرق •

عرف سكان وادي الرافدين ايضا ومنذ زمن السومريين اللون الازرق والمخضر او الرمادي ، وتوصل السومريون الى امتدادات اللون الرمادي كذلك وذلك من خلال برم الخيوط البيضاء اللون مع الخيوط ذات اللون الاسود وعرف مثل هذه العملية سكان وادي الرافدين الآخرون واشير اليها بالاصطلاح الاكدي اسيبو •

وعرفت الصبغة الذهبية على النسيج السومري والبابلي والاشوري ويشير ذلك في الواقع الى صبغة ذات لون ذهبي يراد بها تشبيه لمعان اللون الأزرق بلمعان الذهب •

لقد استخدم اللون الازرق بأطراف متعددة منه في صبغات اخرى مزينة لقطع الاثاث والحلي والاحزمة والستائر • وفي نص طريف يرجع الى عهد الملك البابلي نبوخذ نصر يتضمن النسب الخاصة بتحضير صبغة نسيج :

« ما يعادل ١٥٠٠ غرام من خلاصة القرمز (صبغة زرقاء) ومقدار ما يعادل ٨٠ غراماً من الفضة و ٢٥٠ غراماً من زيت الآس ومقدار ٤٠ غراماً من الفضة » • وميز الاشوريون الخلطة الزرقاء المنفذة على الانسجة عن تلك التي تستخدم في التزجيج او الطلاء •

ومثل هذه الملابس المصبوغة باللون الأزرق واحيانا يكون مائلا الى الاخضر ، هي من ملابس الافراد الاعتياديين التي يلبسوها يوميا وهناك اشارة الى ان النساء كن يلبسن الثياب اليومية المصبوغة باللون البنفسجي - الاخضر •

اما اللون الاحمر وبأطرافه العديدة فإن سكان وادي الرافدين تمكنوا من اقتناء اطراف عديدة له وكان اللون الاحمر عندهم رمزا لطرد الارواح

الشريرة والمرض واستخدموا الاقمشة الحمراء اللون القوية بأشعاعها لتدثير وتغطية المتوفى . كذلك رمز اللون الاحمر الى القوة الجسدية والنشاط وعرف انه اللون الذي يرمز الى الحرب والثورة ولقد تعدى ارتباط اللون الاحمر عند الاشوريين الى استعماله في العلاجات النفسية ويذكر اللون الاحمر في مناسبات عديدة مع اللون الازرق .

وتذكر انواع مختلفة من الأصول النباتية والمعدنية للحصول على اللون الاحمر عند البابليين والاشوريين اضافة الى حصولهم على اطياف منه من اصول حيوانية ومن ذلك ديدان الاشجار ومنها دودة القز او القرمز ومنه استخرجوا اللون المعروف بالقرمزي ويسمى ايضا بالاحمر القاني . وعرف الاشوريون استخلاص اطياف اللون الاحمر وخاصة اللون الوردي والاحمر المصفر وهو لون الذهب .

ولقد عرف البابليون والاشوريون اللون الأرجواني واستخدموه كلون يدل على الرفعة والقوة واستخدموا اطيافه العديدة، واطيها الى ثوبهم كانت مجموعة الاطياف المائلة الى الاحمر . كذلك عرف السومريون اللون الأرجواني واطياف عديدة منه .

لقد لعب الفنيقيون دورا هاما في تزويد سكان وادي الرافدين بالصبغة الضرورية والرئيسية للحصول على اللون الأرجواني وذلك من القواقع الخاصة التي اشتهرت في سواحل صور بشكل خاص .

اما عن الصبغات التي تدرج ضمن اللون الاصفر فنعرف منها اطيافاً ودرجات مختلفة ، بعضها كان يستخرج من نبات الزعفران والكركم .

لقد عرفت مثل هذه الصبغة من اللون الاصفر واطيافه منذ زمن السومريين وعرف من اطيافه اللون الاصفر المائل الى اللون البرتقالي وميز السومريون وبشكل واضح بين اللون الاخضر والاصفر في تماثيلهم .

اضافة الى اللون الاصفر بأطرافه واللون الاخضر المستخدمين من قبل
سكان وادي الرافدين فأنهم استخدموا اللون الابيض للملابس المصنوعة في الغالب
من الكتان واللون الاسود . والملاحظ هنا ان اللون الاسود في وادي الرافدين
لم يكن يرمز الى الحزن . ويرد ذكر استخدامه على شكل خيوط تستخدم
لوضعها على او حول الرأس او ربة الاطفال المرضى للتخلص من بعض
الاوراجاع الجسمية ويأتي ذكر الانسجة المصنوعة باللون الاسود مع ذكر
الانسجة البيضاء .

ملابس الالهة والملوك البابليين والاشوريين

يتقارب المظهر الخارجي العام للبابليين مع الاشوريين ما عدا كون المظاهر
العامة للالهة والملوك والبعض من مراتب رجال الدين تتميز عند الاشوريين
بأزدحام في تطريز القطع الملبوسة واستخدام العديد من القطع المضافة الى
الملابس ومن ذلك القلائد والاقراط والأساور وعدة البسة الرأس اضافة الى
الاحزمة بأنواعها المختلفة وما يحمله الملوك من رموز واسلحة ومع ذلك فالمظهر
الخارجي لهما يتميز بالنسبة للرجال بما في ذلك الالهة والملوك ورجال الدين
بأخذ القميص كوحدة اساسية . ويكون هذا القميص طويلا الى حد كاحل
التقدمين او قصيرا الى مافوق الركبتين بالنسبة للاشوريين خاصة .

ثم تعرف القطعة الرئيسية الاخرى وهي القباء او المعطف الذي يوضع عادة فوق
القميص مباشرة والقباء او المعطف لم يلبسه الا الالهة والملوك ولم يلبسه العامة
من الناس سواء كانوا رجالا ام نساء .

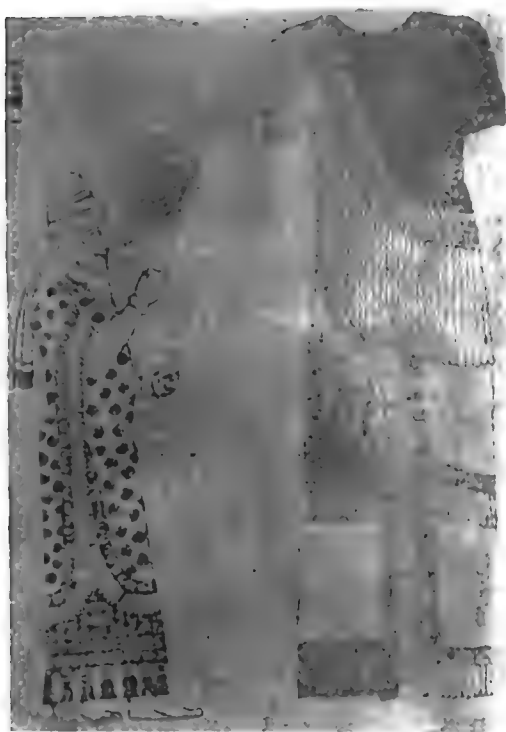
ولم يظهر المعطف في وادي الرافدين قبل الالف الاول قبل الميلاد وبداية
من هذه الفترة شاع استخدامه من قبل الاشوريين على نطاق واسع ومن ثم
من قبل البابليين . وكان هذا اللباس في العادة طويلا ومفتوحا من اسفل الجزء

الامامي او من الجانبين او من جهة واحدة فقط ، وفي العادة تكون نهاياته مشرشرة او مزينة بأهداب مكوثة من قس خيوط النسيج ومعقودة في وسطها . وما يميز المعطف الملكية عن تلك الخاصة بملابس تماثيل الالهة ان الاولى تكون عند الاشوريين خاصة مزينة الصدر بتطريزات بارزة توضح مشاهد مزدحمة من الموضوعات الزخرفية التي كانت مألوفة في الفن التشكيلي عندهم وتكون مثل هذه الموضوعات منفذة بخيوط بارزة وظاهرة (الشكل - ٤) . واستخدمت خيوط مصنوعة من الذهب والفضة احيانا اضافة الى قطع من الاحجار الكريمة في ابراز مثل هذه الموضوعات .

اما الكتابات المسامرية فتؤكد اتخاذ مثل هذا المعطف كلباس اضافي فوق القميص عند الالهة . ومما يؤيد ذلك مشاهد الالهة عشتار ويرد ذكره في مثل هذه الكتابات الوثائقية الرئيسية منذ نهايات الالف الثالث قبل الميلاد . ومما يرد في وصف المظهر الخارجي الخاص للرجل السومري المتكامل وهو كلكامش انه كان يلبس ملابس مغطاة بمعطف فوق شال .

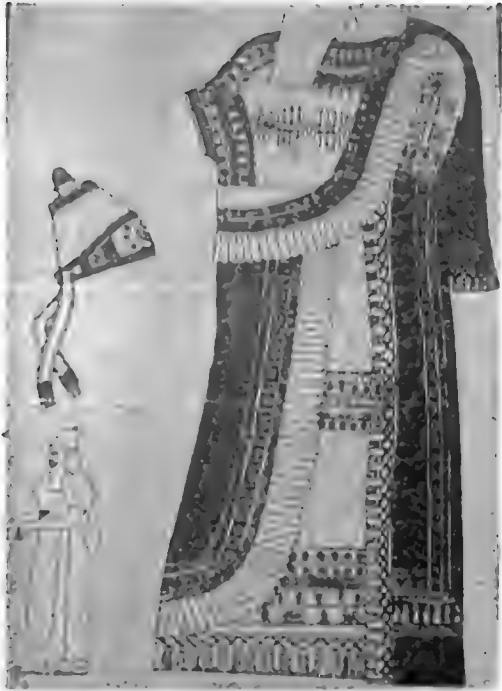
ويرد من المواصفات الخاصة بالملابس المكرمة للالهة والملوك ما يجب ارتداؤه في مناسبات خاصة وتكون هذه مزينة بالذهب او الفضة . ويكون اتخاذها واجبا في مثل هذه المناسبات ومثل هذا العرف الطقوسي يبدو انه كان مألوفاً منذ الفترة السومرية في عصرها الذهبي اي منذ حدود نهايات الالف الثاني قبل الميلاد تقريبا .

ولقد كان ارتداء الملوك من الاشوريين والبابليين لمثل هذا الشكل المجسم للملوكيتهم رمزا لحيازتهم العناصر الالهية ورمزا للارتباط غير المباشر معها وبفلس المفهوم امكانية قمص الملك لمنصب الكاهن الاعلى وامتيازاته . ولقد كانت مثل هذه القطعة اللباسية معروفة عند السومريين والاكديين ايضا .



شكر - ١

١ - نماذج من الحائط اللبني الآشوري



شكل - ١

٢ - نماذج من المعطف الملكية الآشورية

كما كان معروفا ارتباط اللعنان الخاص بالمظهر الخارجي بالنسبة لمظاهر الالهة والملوك وكبار الكهنة مع الاعتقادات السائدة آنذاك . وليس غريب ارتباط ذلك مع لعنان الكواكب والنجوم . ونضيف الى ذلك في هذه المناسبة اتخاذ بعض الكهنة لألبسة خاصة اريد بها طرد الارواح الشريرة ومعالجة بعض الامراض النفسية ومن ذلك اتخاذهم للأردية تشبه فروة الاسد او شكل الاسماك ولقد عرف مثل هذه الالبسة الغريبة سكان وادي الرافدين منذ عهد السومريين .

وفي ضمن الاحتفالات الدينية ترد اشارات الى قيام الملك بنفسه بتقديم الطعام الى الالهة ويذكر انه كان يلبس الملابس البيضاء من اجل اتمام مثل هذا الطقس . وفي نص آخر يرد ما يتضمن رجاءاً للملك الاشوري بأرسال ملابسه الى محل الاحتفال لتلاوة الشعائر والطقوس الدينية عليها . ان مثل هذه النصوص وغيرها تشير كما هو واضح الى الأهمية المعلقة على المظهر الخارجي عند البابليين والاشوريين . وكانت بعض الملابس تعتبر رمزا للوراثة والعرش .

ونجد معلومات شيقة من عهد الملك البابلي نابو ابل ايدين من مدينة سبار البابلية يذكر فيها تمديده لأيام الاحتفالات الخاصة بالملابس خلال عمل الطقوس الدينية لتعظيم الاله شمش .

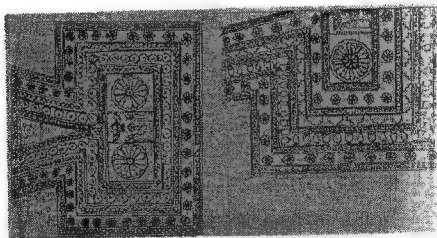
ويرد مثلاً انه يجب لبس ملابس من نوعيات معينة بأسمائها في الايام المخصصة لذلك وانه كانت هناك قطع من الملابس الجديدة تخصص في مثل هذه المناسبات لتمثيل الالهة .

وفي بعض الطقوس الدينية كان على الملك ارتداء قطع الملابس الخشنة البسيطة وكانت تعتبر من ملابس التوبة والغفران .

وكانت بعض ازياء الملوك من الاشوريين مطرزة ومزخرفة بدقة متناهية ،
ومثل هذه الملابس كان يتخذها الملوك حتى في رحلات الصيد او الحرب او
التنزه . ومن المشاهد المشفولة بدقة مانجدها من نماذج صنعت للملك
الآشوري آشور بانيبال حيث طرزت الاقسام العلوية من ثوبه بمجموعة من
الحقول تبدو واضحة بينها زهرة اللوتس والزهرة الاشورية وهي زهرة
الربيع اللؤلؤية (الشكل ٩٤٨، ٩٤٧، ٩٤٦، ٩٤٥) .

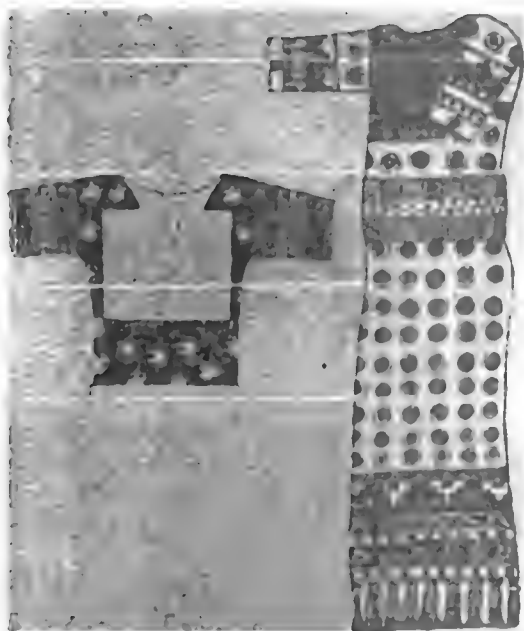
البسة الرأس

تشخص اول شارة توضع على الرأس رمزاً للزعامة ومثل هذا الرمز عرف
منذ الالف الثامن قبل الميلاد في وادي الرافدين . وتختلف مثل هذه الشارة
عن العلامات الاخرى التي كانت توضع على الرؤوس خلال الاحتفالات
الخاصة كالمراسم الخاصة بالزواج التي من الممكن ان تكون عبارة عن زينة
قوامها جزء من نبات اخضر يوضع على الرأس .



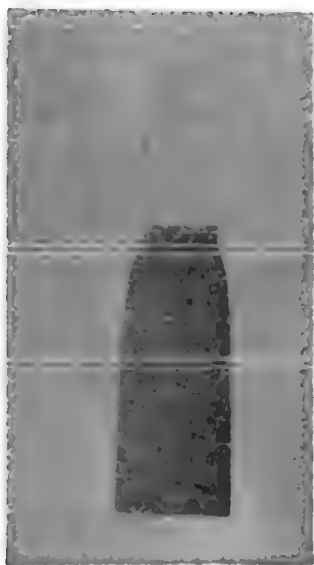
شكل - ٥

نماذج من ملابس الملك آشوربانيبال والخاروف الزينة عليها



شكل - ٥

مادة من ملابس الملك آشور بانيبال



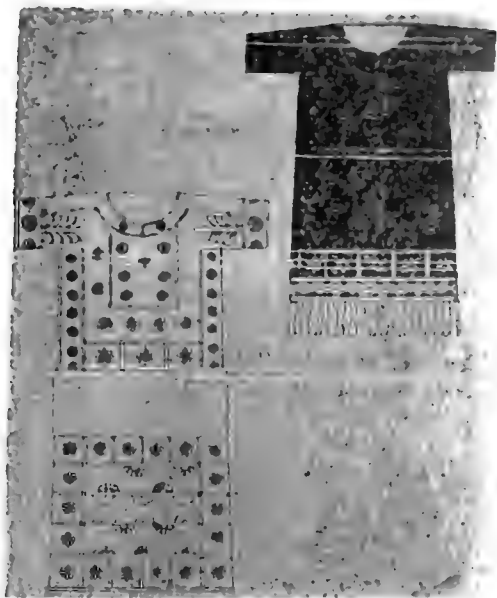
شكل - ٦

ملابس كاهن من الفترة البابلية الحديثة



شكل - ٧

ملابس رجالية من الفترة البابلية الحديثة



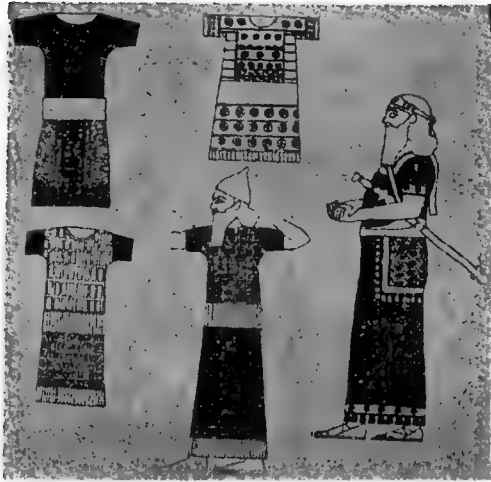
شكل - ٨

نماذج من الملابس الأثورية الباذخة



شكل - ١

١ - نماذج من ملابس الحاربيين الآشوريين



شكل - ١

٢ - نماذج من ملابس المحاربين الآشوريين.

وبموجب المقاهيم المعروفة عند سكان وادي الرافدين لعرف ان مجمع الالهة في السماء هو الذي وضع اول الامر المظهر الخارجي للملكية والاحتفالات الخاصة بها وارتباط ذلك بصورة مباشرة او غير مباشرة بالاصول الالهية المعبودة . وكانت رموز الملكية حسب الاساطير المدونة بالمسمارية قد وضعت في احتفال خاص في السماء امام كبير الالهة المعروف آلو . ومن ضمن هذه

الرموز الصولجان والتاج • ولقد تم نشر الفضيلة الالهية بوساطة هذين المزيين ، ونعرف ان الرموز الخاصة بالملوكية تميز ما بين الالهة الخالدين عن البشر غير الخالدين بما في ذلك من هم من اصل الهى •

وكان تاج ولباس الرأس المقدس الموضوع على رأس الملك لبث - عشتار من قبل الاله انكسي رمزاً لشخص انكسي حسب الاسطورة المعروفة ، ونفس الحالة تلاحظ على كل تيجان والبسة الرأس التي كان يارسها كبير الكهنة ويضعها على رؤوس الملوك حين تتويجهم فهي اذن تيجان والبسة وزينة للرأس خاصة في الاصل بالالهة •

ويقارن التاج الملكي بلمعان واشماع الالهة وكان الاله سن وهو اله القمر ، معروفاً بأنه اله التاج وضيائه النابع من القمر وهو يرمز الى تاج الملك والملوكية •

وعندما يكون القمر هلالاً يبدو انه اتخذ شكلاً مشابهاً لذلك وهو شكل معبودهم اله القمر الذي وصف بأنه « ثور صغير السن ، قوى ، ذو قرون صلبة » والمعروف ان القرون رموز الالوهية التي توحى بالاشعة المنبعثة من القمر. ان التاج اذن كان يرمز الى كل القوة الالهية والبشرية والمعروف ان سيدة التاج هي نين - مين - نا مثلاً ، ومثل هذا الذكر يشير بدون ادنى شك الى اهمية لباس الرأس على تاج مقرر لانه كان رمزاً لعمل قرابين وطقوس خاصة فكان السومريون يقدمون اربعة ارغفة من الخبز امام تاج الاله آنو في مدينة الوركاء السومرية •

وتبدو البسة الرأس خلال عصر مسيلم والعصر الاكدي لدى الملوك شبيهة باللبسة الرأس التي يمثلها غطاء الرأس السومري المعروف والمزين لرأس مشكلامدخ المصنوع من الذهب والذي عثر عليه في القبرة الملكية في

أور ، ويبدو كأنه شعر متموج ومقسم الى ضفائر دائرية مشدودة باكليل وبخصلة من الشعر مثبتة في الاعلى •

ونجد شعر النساء من هذه الفترة التي تتوسط الفترة التي تفصل بين العصر السومري الاول والعصر السومري الذهبي الثاني الذي يبدأ في نهاية الالف الثالث ق.م وهو ايضا يبدو متموجا ومزيناً في معظم الاحوال بعمة مدورة تشبه العصاة السميكة • وتبدو مثل هذه العمة بشكل اكثر طولاً وتشبه الدنية المحززة على شكل حقول دائرية مزينة لرأس الملك الاكدي نرام - سن •

كذلك تبدو اجمل نماذج تصفيف الشعر للرجال من الفترة الاكديّة في شكل زينة رأس الملك الاكدي سرجون أو زينة رأس حفيده نرام - سن السابق الذكر ، ويعتبر مثل هذا الشكل نموذجياً في اسلوب تصفيف الشعر في هذه الفترة والتي تظهر الواقع البدوي الرجولي للفرد من خلال شعر لحيته وشعر رأسه وقاطيع وجهه البدوية الاصلية •

واسلوب تصفيف الشعر نجده يؤطر الجبهة وهو مؤلف من ثلاثة عناصر احدها فوق الاخر ، هذا اضافة الى الشريط الذي يشكل قطاعات دائرية واطافة الى شكل الاكليل المنبسط ، وفوق ذلك كله ضفيرة من شعر ملتف حول الرأس يستدق باتجاه الجبهة •

وبشكل مفارق نجد ان خصلة الشعر الغزيرة على الرقبة ضفرت في شكل يشبه الحصيرة المحاكاة ، وقد قسمت اللحية الطويلة المدببة الى ثلاثة اجزاء ، وحورت بحيث تبدو متموجة ومرتبة بشكل متناظر •

ومن الفترة التالية لفترة الاكديين وهي فترة السومريين في عهدهم التالي وهو العصر الذهبي السومري (٢١١٢ - ٢٠٠٤ ق.م) ، تلاحظ ابداع نماذج البسة الرأس للحكام في هذه الفترة في تماثيل حاكم مدينة لكش ،

كوديا ، الذي كان حاكما ورعاً متديناً اصلاحياً واستمر حكمه قرابة اربعين عاما ويبدو احيانا حليق شعر الرأس بشكل كلي ، وقد يكون ذلك استكمالاً لحضور ديني او مقوسي معين .

ويبدو احيانا اخرى وهو يضع على رأسه لفة من القماش مدورة ومزينة بوحدات زخرفية تقارب في شكلها وزخرفتها لفة العمامة العراقية المعروفة ، ويبدو ان مثل هذه العمامة مألوفة ايضا في نماذج تماثيل ملوك سورية وبعض ملوك مصر القديمة من فترات مقاربة . كذلك يبدو لباس رأس الملك يارم — لم في شمال سورية مثل البسة الرأس المعروفة ايضا عند الاشوريين فهو عبارة عن لفة من القماش تحيط بالرأس وتربط من الخلف .

وفي عهد ابن كوديا وهو اورتنكوصو ، الذي حكم في نفس المدينة لكش ، يلاحظ اختلاف زينة الرأس للحكام لتصبح عبارة عن شكل الطاقية (العرقعين) السميكة القماش المزخرف بوحدات تقرب من شكل الحلزون مكررة ايضا على كل قطعة القماش الملفوفة على الرأس .

ان مثل هذه النماذج من فترة حكم سلالة اور الثالثة السومرية تشبه تقريبا نفس البسة الرأس من مدينة ماري (تل الحريري) والتي تعتبر من ضمن الأقاليم المتأثرة بالحضارة العراقية القديمة وحيث نجد ان البسة الرأس تشبه في اصالتها تلك المألوفة في وادي الرافدين ، اذ نجد العصاة المتبسطة المشدودة على الرأس بحيث تشد وتلم الشعر بصورة منظمة او مرتبة بأنفاس .

وكان لباس الرأس بالنسبة للاشوريين في مضامينه تقريبا غير منفصل عن نفس المضامين الاصلية عند السومريين والأكديين والبابليين ولكن اختلاف اشكاله ارتبط بطبيعة الحال مع الواقع الجديد للامبراطورية الآشورية التي امتدت بنفوذها وعلاقاتها مع الشعوب العديدة في مناطق آسيا الصغرى ومناطق في اواسط وشمال الجزيرة العربية واخرى تمتد على طول الحدود الداخلية

في الاراضي الايرانية اليوم اضافة الى امتداداتها الغربية في سوريا وفلسطين وقبرص وحتى الاجزاء الجنوبية من مصر . يزداد على كل ذلك اضطرابهم للوصول الى مناطق عديدة في الاقاليم المعروفة آنذاك في شمال شرق امپراطوريتهم القومية . ولقد استمر الاخذ باعتبار القرون وشكلها الظاهر . رمز الألوهية وكان التاج الملوكي ايضا رمزا للحضور الالهي على الارض . يضاف الى هذا المفهوم ان اللعنان والضوء الذي تثيره اشكال مثل هذه الرموز الالهية كان من عناصر الالهية والملوكية معا .

ولقد بالغ الآشوريون والبابليون ايضا في استخدام العناصر التزيينية في البسة الرأس وخاصة بالنسبة للالهة والملوك . فاتخذوا من الاحجار الكريمة واللعاة ومن قطع المعادن الثمينة وحدات رئيسية في تحلية مظاهر رؤوسهم . ولم تكن مثل هذه التزيينات منفصلة عن مفاهيم الخاصة بالعلاقة مع المعبودات الرئيسية عندهم . والشرائط المدلاة من تيجان الالهة والملوك كانت ايضا ترمز الى مدلولات دينية .

ويعرف اسم المصاصة او العمة الاشورية في اللغة الاكدية بلفظ يقارب اللفظ العربي المعروف وهو اگولوم agulum وهو المقنن او ربطة الرأس المألوفة عند عرب اليوم .

والمعروف ان الملوك والامراء من الاشوريين كانوا يتخذون ماساليب في تصفيف شعرهم واساليب اخرى في زينة رؤوسهم تتناسب مع مواضعهم ومراتبهم السياسية والحربية والاجتماعية .

كان الملوك منهم يعقصون شعرهم الى الخلف ويشدون من الاعلى بمصاصة مزينة بأعداد وانواع من قطع المعدن الثمين . ويبدو ان مراتب المحاربين الكبار كانوا يميزون بمدد هذه الوحدات من القطع المعدنية المخيطة على المصاصة .

وكانت ملابس الوزراء والخواص من قادة الجيش قرية في مظهرها من ملابس رأس الملوك ماعدا الشارات ونوعية الاقمشة المستخدمة في ذلك بصورة تجعل المظهر العام للباس الرأس عندهم مميزا عن الذين اكثر واكبر مسؤولية منهم (الشكل - ١٠) .

ويذكر نص مدون من العهد البابلي القديم ٣٣ ورده من الذهب بينهما أربع وردات كبيرة منها واحدة خصصت لتوضع على الجبهة ويذكر تسلمها من احد المتخصصين بصناعة واشتغال الجلود مما يشير الى كون مثل هذا اللباس المخصص للرأس كان مصنوعا من الجلد .

ويتميز لباس رأس النساء من الاشوريات والبابليات بكونه غير معقد الزينة والملاحظ ان ظهور المرأة وشكلها عند الاشوريين والبابليين خلال الفترة المتأخرة كان نادرا . ونعرف عن تاج والددة الملك الاشوري اسرحدون انه يتبته تاج الملكة اشور شرات زوجة الملك الاشوري آشور بانيبال . وماعدا لباس رأس هاتين الملكتين فإن رؤوس الوصيفات وحاشية الملكات من النساء كن يبدن مجردات من أية زينة للشعر ماعدا تصفيفة مألوفة حتى اليوم واحيانا نجد ذكرا في المصادر المسمارية لتلوينه او صبغه باللون الاصفر . وكان على السيدات المتزوجات والفتيات اللائي ينتمين الى آباء احرار ارتداء عباءة تسفر عن الوجه فقط عند الخروج الى الشارع وعلى الأماء ان نزل سافرة والا تضع العباءة على رأسها .

ويبدو الملوك البابليون القدماء في الغالب في اودية ذات حواش مزدوجة واطراف مدورة احيانا ويلبسون قبعات رأس بيضوية تمتاز بطولها المميز ويميزون عن اشكال الالهة احيانا بـ (التيجان المقرنة) .

ان الحواشي المهدبة والمشرتبة تبدو في لباس الآخرين من غير الملوك خلال هذه الفترة بما في ذلك النساء والرجال من عامة الناس .



شكل - ١٠

١ - نماذج من البسة الرأس وبعض أساليب تصفيف الشعر من العراء (١٩٨٠)



شكل - ١٠

٢ - نماذج من البسة الرأس عند الآشوريين

ويبدو حمورابي بلباس رأس تميز منه لحيته المقسمة الى جزء نازل على الذقن واخر على الصدر وتبدو قبعته ذات حاشية مدورة تقارب ما سبقته من قبعات كوديا واورنمو ، حيث تدع نصف شعر رقبته وأذنه ظاهرا .

• ملايس القدم

عرف السومريون الصنادل المصنوعة من الجلد وكذلك الاحذية المصنوعة من نفس المادة والتي تكون في العادة مزودة بشرائط جلدية تصل الى مادون الركبتين .

لقد تميزت هذه الاحذية بأنواع مختلفة فهناك الاحذية البسيطة او العادية وهي من البسة القدم اليومية كتعل الجلد المشدود الى القدم بعلة اشرطة جلدية . وهناك نوع من الاحذية السومرية المتميزة بكونها مدبية من الامام ومعقوفة الى الاعلى قليلا ويبدو كلكامش نفسه منتعلا مثل هذا الحذاء .

ولقد تأثر العيلاميون بشمل هذه التعليمات فنجد ملكهم شوشيناك يتعل زوجاً من الاحذية ذات الاشرطة ويبدو اسفل الحذاء سميكاً واصبح القدم الكبيرة مارة في حلقة جلدية والنعل مشدود بأشرطة جلدية رئيسية متصلة فيها اشرطة ثانوية مشدودة على القدم وتصل الى مافوق القدم بقليل .

ويبدو الملك الاكدي نرام — من يتعل صندلا مسطحا وهو قريب الشبه الى الصنادل المستخدمة حالياً ، ونعل صندل نرام — من يبدو متصلاً بأشرطة تمر بين اصابع القدم وتشد الى الرجل في اعلى كعبها واسفل عظم الكاحل .

استخدم سكان وادي الرافدين ايضا كعبا اضافيا اضيف الى النعل الرئيسي المسطح ويتميز هؤلاء عن اليهود ذوى الاحذية المفلوكة على كل القدم التي تصل الى مافوق الكاحل .

وتبدو الاحذية البابلية باذخة مثل الاشورية وتميزت بالتنوعات الجيدة منها للأفراد من الطبقة الحاكمة والموسرين من سرة البابليين والاشوريين .

وتذكر النصوص السامرية في بدايات العهد البابلي القديم كمية من الصوف المشوط وجلد الخروف لصناعة زوج من الاحذية ويبدو ان بعض الخيوط المستخدمة في تطريز العذاء الملكي البابلي كانت تعمل ملونة من الصوف او الكتان ، وكذلك يبدو ان بطانة الاحذية كانت من الكتان او الصوف او كليهما معا . وتذكر النصوص الصوف المشوط وكمية من الكتان والجلد كمرست لعمل صنادل ملكية .

ولقد تميزت الاحذية الاشورية بكونها متنوعة ، وتوضح الكتابات السامرية جانباً من انواعها واساليب صناعتها اضافة الى مشاهدتنا لها في المنحوتات العديدة والرسوم الجدارية الملونة .

ان الاحذية الاشورية كانت مستخدمة من قبل الطبقات الفنية بما في ذلك الطبقة الحاكمة وبعض مراتب الجيش العليا ، ويبدو البعض من افراد الجيش حفاة الاقدام احيانا .

وتبدو الاحذية الاشورية متطورة ومزينة بعناصر زخرفية باذخة وتتمد الاحذية الاشورية الى القدم بواسطة اشربة تمرر بطقات جلدية هذا اضافة الى الحلقة الجلدية التي تسمح بمرور ايهام القدم ، والحلقة الاخيرة تكون احيانا مزينة بقطعة من المعدن الثمين .

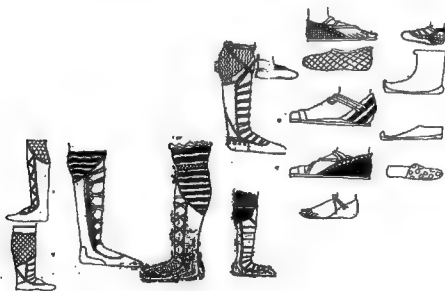
كذلك ابداع الحرفيون من الاشوريين والبابليين في تلوين جلود الاحذية وتزيينها بقطع معدنية ثمينة وحيانا تزيينها بقطع من الاحجار الكريمة وطرز هؤلاء الحرفيون مثل هذه الاحذية احيانا بخيوط مصنوعة من جلود الماعز المدبوغ .

وامتدحوا الاشربة الملونة في تزيين العلة الحربية المصنوعة من الجلد

• وخاصة الاحذية المستخدمة في الحروب والتي تتميز بكونها طويلة وتوضح
الالوان المتبقية على البعض من المنحوتات الاشورية استخدام الجلود الملونة
بالوان متعددة لصناعة مثل هذه الاحذية ومنها بشكل خاص اللونان الاحمر
والازرق (الشكل - ١٠) •

وتوضح الكتابات المسمارية ان مكملات تزيينية للاحذية كانت توكل
مهمتها الى الحرفيين المختصين بالحياكة والنساجة •

الى جانب الاحذية والصنادل عرف سكان وادي الهافدين
والاشوريون منهم بشكل خاص الحذاء الطويل العالي الذي يصل الى اسفل
الركبتين وهو ما يعرف اليوم « باليوتين » القصير الذي انتشر استخدامه من
قبل الفرسان المحاربين من الاشوريين • كما عرف هؤلاء الفرسان لشخاذ
الجوارب التي تصل في طولها الى اعلى الساق وتشد اليه بشرط (شكل - ١٠) •



شكل - ١٠

نماذج من ملابس القدم العراقية القديمة

ان مثل هذه الاحذية في الحقيقة كانت تسهل عملية السير بسهولة وخاصة في المناطق الجبلية •

وظهرت تقليعة جديدة لدى الاشوريين في عهد الملك المشهور آشور بانيال وذلك في صناعة الاحذية ذات النعل الرقيق وخاصة في الجانب الخلفي من القدم ويغطي الجلد الحذاء من خلف القدم وجانبه الخلفيين ايضا وترمر الاشرطة التي تشد الحذاء الى القدم من قنوب نعل الجلد ويجعل لها حلقات معدنية للتقوية وتشد على شكل عقدة على جانب القدم •

اما الحذاء الاشوري الاعتيادي فهو عبارة عن « صندل » يسمى باللغة الاكدية نعل Na'ul ويلفظ تهريبا بنفس التسمية العربية الحالية ويتميز بكونه ذا كعب رقيق •

وتتميز الاحذية الاشورية على عهد الملك الاشوري سنحاريب جد الملك آشوربانيال بأنها كانت اقل دقة ورشاقة ومثانة مما كانت على عهد الملك آشوربانيال على الرغم من كون العناصر المكمل والمزينة لها اكثر واغزر وخاصة الزينة المعمولة على شكل ورود والاشربة المجملة للاحذية من الامام •

الحلي

وكانت الحلي وصناعتها من اولى الصناعات او الحرف التي عرفها الانسان وهي من القطع التي كانت ذات اهمية خاصة في حياته اليومية وهي ايضا واحدة من عناصر مظهره مثلها كمثل الملابس لحياء او مكملتها • وتشمل الحلي كل القطع التي اتخذ منها الانسان موضوعا لزينة مظهره سواء كانت مادتها من الحجارة او الصدف او المعدن وكانت هذه الانواع من قطع الحلي ذات مفاهيم متنوعة عند العراقيين القدماء فهي لا تقتصر على اتخاذها عنصرا من عناصر المظهر الخارجي الجمالي بل تعدى ذلك الى علاقاتها مع

مفاهيم فكرية متشعبة بما فيها تلك المتعلقة بالآبهة والمظهر اللامع والمضيء*
ووصل الاهتمام ببعض قطع الحلي الى حد الاعتقاد بإحتوائها على قدرات
أسطورية تكون فاعلة من خلال البعض من مقتنيها دون غيرهم *

وهكذا كان الاشعاع الذي تتميز به هذه القطع والذي لا يمكن اختراقه
سلاحاً ضد عناصر الشر ومنها الاعداء وكان تأثير مثل هذه القطع على الآخرين
مرتبطاً بشخص مالکها او حاملها دون غيره *

ومن المعروف ان الدراسات الخاصة بموضوع الحلي تركز على ركنين
اساسيين اولهما المادة الاولية والثانية اساليب صناعتها وما يرتبط بذلك من
المظاهر الفنية الحسية والتقنية العلمية *

لقد كانت انتاجات الصاغة من العراقيين القدماء لاناوع من قطع الحلي
المخصصة لتزيين الملابس وخاصة ملابس الملوك معروفة وذات شهرة متميزة
منذ زمن السومريين فبالاضافة الى انتاج الخيوط من معدني الذهب والفضة
والمستخدمة في تطريز بعض قطع الاقمشة والملابس الخاصة عرفت انتاجات
اخرى على شكل ورود ونجوم ودوائر ونماذج لهيئات خاصة مربعة ومعينية
وعلى شكل ازهار منها زهرة عباد الشمس وزهرة الربيع اللؤلؤية *

وكانت قطع من الحلي تدفن مع الموتى في قبورهم مع سواد اخرى
كالاواني والجرار واحيانا قطع من الصدف والقواقع واسنان بعض الحيوانات
وقطع من الحجارة الناعمة السطوح* وكانت المسواد الاولية لزينة الموتى تختلف
بطبيعة الحال مع مستوياتهم الاقتصادية والاجتماعية فتوجد صفائح رقيقة
جداً من الذهب المثقوب الطرفين للتعلق على الجبهة واناوع من الاحجار
الثمينة تزين جيد وممصبي المتوفى *

ولقد كانت الاوصاف التي تحت بها اشكال بعض قطع الحلي مشابهة
للتلك المعروفة اليوم فمنها على شكل ثمر الرمان والتين والتفاح ، ومنها

حتى على شكل مربع • كذلك توجد انواع اخرى على هيئة الحيوانات ولكنها مصنوعة بصورة مصفرة وتستخدم في تشكيل دلايات واقراط واساور وخواتم •

وكانت من الاشكال الاخرى للطبي العراقية القديمة صفائح صغيرة من الذهب تتخذ على شكل ورقات لانواع مختلفة من الاشجار واستخدمت مثل هذه في زينة رؤوس النساء وحيانا في تكوين بعض مفردات قلائدهن • وكانت مثل هذه الورقات الذهبية تزين بخطوط بارزة وهوش غائرة احيانا وتكون احيانا مطروقة • ومن المعروف ان القلائد والاطواق كانت اكثر قطع الطلي شيوعاً بين النساء ، وتعرف انواع عديدة منها تذكر في الكتابات المسمارية هذا اضافة الى العديد من النماذج التي تم العثور عليها في المقابر بشكل خاص وتتوفر نماذج اخرى تبدو واضحة على المنحوتات (الاشكال ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) •

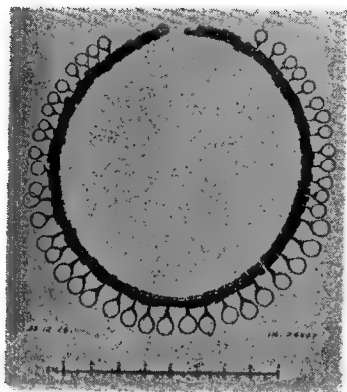
ومن نماذج القلائد النسائية تلك المصنوعة من قطع من الحجارة الثمينة وقطع اخرى من الذهب منظومة بصورة متناسقة ومنسجمة توجي برفعة الذوق والحس بجمال الاشياء وتضمن الانواع النادرة من الاحجار مثلما هو الحال عندنا اليوم حيث تميز من انواع هذه الحجارة المستخدمة في قبور الموسرات من السومريات مثلا الواع الازورد والعقيق بأنواعه وخاصة الاحمر وما نسميه اليوم بالسليمانى الذي يتخالط فيه اللون الاسود الشائع مع قليل من الانيض •

ويوصف مظهر العبودة عشتار قبل ان تنزل الى عالم الاموات بأنها كانت تزين بزوج من الاقراط وبقطع من الاساور وحجول تزين اعلى الكاحل •



شكل - ١١ و ١٢ و ١٣

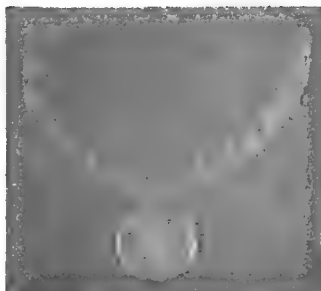
١ - علاج مصنوعة من الفولاذ والاساور والاطواق المستعملة في العراق القديم.



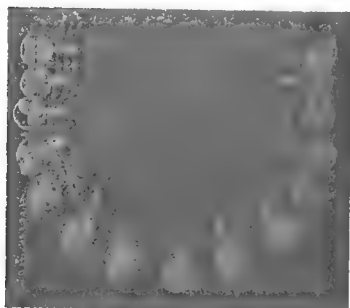
شكل - ١١ و ١٢ و ١٣
٢ - نماذج متنوعة من حلي العراق القديم



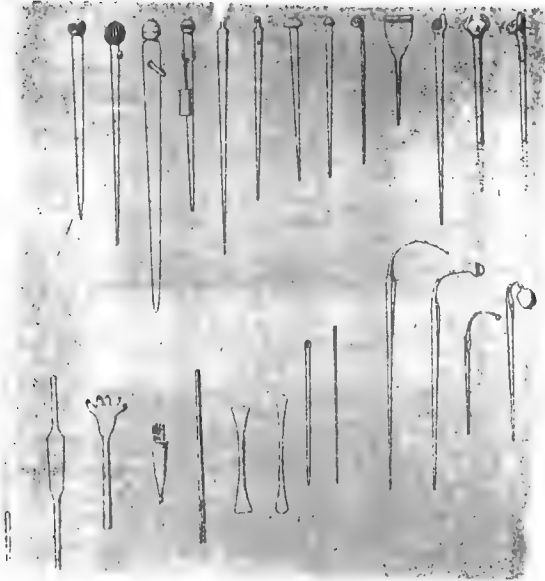
شكل - ١١ و ١٢ و ١٣
٢ - نماذج من حلي المراق القديم



شكل - ١١ و ١٢ و ١٣
٤ - نماذج من حلي العراق القديم



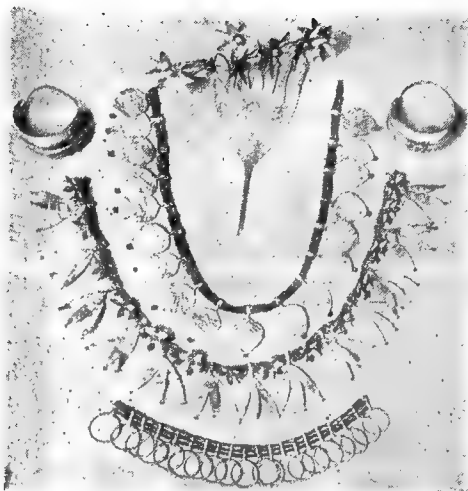
شكل - ١١ و ١٢ و ١٣
٥ - نماذج من حلي العراق القديم



شكل - ١٤

نماذج من الدبابيس والقطع المعدنية الأخرى المستخدمة في زينة الظهر الخارجي في العراف القديم

والجدير بالملاحظة أن البعض من الرجال ومنهم الملوك والأمراء كانوا أيضا يتزينون بالقلائد والأقراط والأساور والمحابس ، وتوضح لنا تفاصيل المنحوتات الآشورية نماذج متنوعة من كل منها .



نماذج من الطلي السومرية

الملابس والحلي عند اهل الحضرة وعرب مرحلة ما قبل الاسلام

لقد كانت استمرارية العناصر الحضارية الاشورية والبابلية واضحة لدى اللاحقين من التجمعات السكانية التي سكنت وادي الرافدين وتلك التي كانت قرية منهم . ولقد بنى اهل الحضرة وقبلهم الاخمينيون والبارثيون عناصر ومواضيع فنية اشورية وبابلية واوصلوها الى الفترة الاسلامية وكان دور الساسانيين الذين حملوا عناصر فنية وحرفية نحو الغرب خلال توسعاتهم

السريمة مهماً واهم ما يميز فنونهم آنذاك انها كانت تجمع العناصر الفنية
للاقاليم التي هيمنوا عليها .

وهكذا كانت حضارتهم ممثلة لجانب من حلقات الوصل بين الحضارات
السابقة وبين الحضارة الاسلامية ثم حضارة القرون الوسطى الاوربية فيما بعده .
وتعتمد دراسة الملابس والحلي عند اهل الحضرة خاصة على المكتشف
من اشكال المنحوتات والدمى وقطع النقد المصورة . وتوضح مفردات المظهر
الخارجي للرجال والنساء وكذلك الحال بالنسبة لقطع الحلي استمرارية طبيعية
لقطع الملابس المعروفة من الفترات السابقة وخاصة في الاقسام الشمالية من
العراق وتلاحظ في تشابه الوحدات وطبيعة الالوان والمواد الاولية علاقة
واضحة بالمناخ وطبيعة الظروف الاجتماعية والدينية . . . الخ .

والنوع الشائع في ملابس الرجال هو القميص الذي يصل الى دون
الركبتين ويلبس فوق سروال يكون في العادة طويلاً وفضفاضاً والتنوع في
شكل القطعتين الرئيسيتين من حيث المادة الاولية والوحدات الزخرفية
وما يضاف من حلي كانت بطبيعة الحال تعتمد على المنزلة الاجتماعية والحالة
الاقتصادية .

والملاحظ ان نوع القميص في الحضرة كما هو الحال في تدمر كان يخطط
من اقمشة متنوعة وكذلك الحال في بعض القمص التي كانت تحاك ، والبعض
منها زين بشرطين يخطان بشكل بارز ويكونان من قماش سميك وقس
الشريطان كانا يزخران بوحدة هندسية ونباتية واحيانا بصور الالهة .
كذلك جرت عادة تزيين السروال بشرائط مشابهة ومن الوان منسجمة مع
الوان شرائط القميص .

اما القميص فيكون في العادة ذا فتحة دائرية عند الرقبة وتكون اردائه طويلة وواسعة قليلا وفي الغالب تكون مزخرفة كما تبدو في المنحوتات الكثيرة وتكون في احيان نادرة خالية من اية زخارف .

ان لبس السروال كان وما يزال مألوفا في المناطق الشمالية من العراق وشاع استخدامه عند اهل الحضر بشكله التفضاض الواسع ويشبه كثيرا السروال المعروف بين الاكراد . واتخذ البعض مزخرفا وتنتهي حافته من الاسفل احيانا بشرائط مثبتة .

والملاحظ ان المظهر النموذجي للرجل من الحضر وكما يبدو من خلال النماذج المنحوتة التي تتميز بواقعيتهما وقربها من الحقيقة يتكون من القميص والسروال والحزام الذي يكون احيانا على شكل الحياصة اضافة الى لباس القدم . ويبدو الكهنة ورجال الدين عندهم حفاة الاقدام وعراة السيقان ويكون ذلك في الاغلب لاسباب طقوسية ودينية (الاشكال ١٦ ، ١٧ ، ١٨) .

والملاحظ ان اهل الحضر كانوا يتخذون انواعا من الاحزمة وكان الرجال اكثر استخداما لها قياسا باستخدام النساء وكانت عبارة عن قطعة لمسيج بسيطة عند عامة الناس وتبدو عريضة مزخرفة عند الآخرين الذين يشدونها الى وسط الجسم بمشيت من حلق معدنية او مزودة بقطع من الحجر الثمين . وبعض الاحزمة تكون قرينة الشكل مما نعرفه بالحياصات وهي شائعة عندهم ولاسيما الفرسان .

عرف اهل الحضر والعرب الآخرون وصولا الى مراحل الفتح الاسلامي القباء الذي يصل الى مادن الركبتين ويكون مزودا بأردان طويلة ويلبس عادة مع السروال . والقباء عند هؤلاء يكون بمثابة الزيون العراقي وكان يطوى عند الوسط ويثبت على الجسم بحزام . وتبرز من نماذج تلك الاحزمة المزينة المظهر الخارجي للالهة والملوك من اهل الحضر وشاع لبسه بعد ذلك من قبل عرب الجزيرة كلها .



شكل - ١٦

نموذج من الملابس الحضرية



شكل - ١٧
من ملابس الحضرة



1950-1951

ولبست النساء الرداء الفضفاض الواسع الطويل ذا الطيات ، وفي معظم الاحوال خيط من قطعة واحدة واتخذ من اقمشة ذات الوان قوية وتكون اردان الرداء او القميص النسائي طويلة • وفوق القميص الرئيسي لبست النسوة كذلك قميصا قصيرا آخر بدون اردان •

والجدير بالملاحظة هنا اتخاذ النساء لغطاء الرأس الذي نسميه العباءة التي كانت معروفة ومألوفة عند الآشوريين • والنساء في الحضر كن يتزين بنماذج من غطاء الرأس والجسم بالعباءة بصورة يقرب مظهرهن من بعض النساء المعاصرات •

ولقد تم اكتشاف قطع من الملابس في مدينة دورا يرويس (الصالحية) الواقعة على نهر الفرات وامكن التعرف على نوعياتها والوانها وزخارفها والبعض من هذه الاقمشة وجد انها مصنوعة من القطن واخرى من الحرير ونماذج اخرى من الصوف •

وكانت من ملابس الرأس الشائعة الاخرى اضافة الى العباءة المقتصرة على النساء مانعرفه بالقبع او الطربوش ومن نماذجه الشكل المخروطي اضافة الى نماذج اخرى تعرف بالسدارة والاخيرة مصنوعة على الاغلب من قماش سبيك ومطرز زحلي احيانا بقطع من الحجر الثمين او بقطع من المعدن •

واتخذت بعض النساء عصابة لزينة الرأس تشبه العمامة وعليها كان يتم تثبيت قطع مضافة من الحلي والكلايب المعدنية وقطع الحجر الثمين •

ومن قطع الحلي المألوفة الاقراط الهلالية والحقية والاشكال الكروية اضافة الى انواع متنوعة تزين اعناق النساء وصدورهن ومنها الاطواق والمخاطق والعقود والقلائد •

وعرف النوع الاول الرجال والنساء ومن نماذج الاطواق الموضحة على المنحوتات من الحضر خاصة قطع تعتبر فريدة من نوعها وتكون كبيرة

وعلى الاغلب ذات وزن معتبر وتكون من المعادن الثمينة المزينة بقطع من الاحجار الثمينة .

والمعروف ان الطوق كان في الاصل يعتبر نوعاً من الرموز الدالة على البذخ والجاه والابهة واتخذهُ الملوك من الرجال والنساء ، ولقد ذكرهُ المراقبون مصنوعاً من الذهب ، وكان يجرى تعظيم المميزين من الافراد وبالاخرى تكريمهم به .

ولقد شاع استخدام الطوق والقلائد من قبل عرب الجزيرة اسلاماً ومسيحياً وما يذكر عن ابراهيم الخليل انه كان يضع عباءة حمراء اللون وعلى رأسه عمامة مربوطة برباط من الجلد ونسأؤه كن حاملات الاولاد على ظهورهن ولابسات الخلخال في الارجل والاساور في الايدي والاقراط في الأذان والبري في الأنوف وفي أعناقهن تلائد متنوعة .

وفي الحقيقة فأن شيوع استخدام القلائد بأنواعها كان وما يزال مألوفاً عند عرب الجزيرة عموماً رجالاً ونساءً . والمعروف ان صناعة الطوق هي غير صناعة العقد ففي الاول يكون قوامه حلقة من قطعة واحدة وفي حالة العقد يكون بتنضيد الحجر او قطع المعدن وغيره في سلك معدني او خيط ، ومن القلائد ما كان طويلاً ويعرف بالمرسلة .

ومن انواع الاساور مانسبها محلياً « بالملوي » وهي عبارة عن أسلاك من الفضة او الذهب تصنع مبرومة وتزين بها النساء زنودهن .

ومن انواع الحجاره الكريمة عرف الياقوت والعقيق والمرجان والودع والزمرد وانواع من اللآلئ المختلفة الحجم ومنها الدرر .

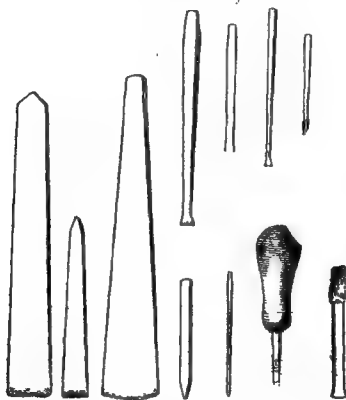
البحث الثاني الآثار والحجارة

استلزم فن البناء في العراق القديم مكملات رئيسية من أهمها الآثاث والفرش والسجاجيد والستائر . وكانت عمليات ومراحل تصنيعها وتسيوع استخدامها مرتبطة مع الوضع الاقتصادي .

وكانت معظم مفردات الآثاث مصنوعة من الخشب والعاج وفي حالات ليست بالقليلة من المعدن ولكون الخشب والقماش وحتى العظم والعاج من المواد السريعة التلف والأندثار فإن التنقيبات الآثرية لم توفق في منحور على نماذج منها ماعدا حالات نادرة . وما يتوفر لدينا من وثائق عن الآثاث وأشكالها وزخارفها وأساليب تزيينها بالمعدن أو العاج أو القماش في الحقيقة معروف على المنحوتات الحجرية ومحفور شكله على الاختام اضافة الى ما نعرفه من تفاصيل واسعة مكمله مما تحتويه الكتابات المسامرية ومن كافة مراحل تاريخ العراق القديم .

وكان السومريون يشارون الى المادة الاولية الرئيسية في صناعة الآثاث بكلمة كش ويسمونها الاكديون ايسو . وأشاروا الى المتخصص بصناعة الخشب بالنقار (naggaru) وهو عند السومريين (NAGAR)

وتشير الكلمة الى اول مرحلة تخضع لها مادة الخشب الى الصناعة . وتبدو في الكتابة المسماية في مرحلتها الصورية الاولى عبارة عن عملية قريبة من عملية اجراء الثقيب في كتل مقطعة من الخشب ، هذا علما ان معظم الأثاث المصنوع في العراق كان يركب بطريقة الفجوة واللسان . كذلك توضح مصطلحات اخرى عديدة اساليب صناعة وتركيب قطع الخشب اضافة الى اسماء بعض الادوات المستخدمة والتي تبدو واضحة على المنحوتات او الاختام ومنها القؤوس والبطات والمناشير والزوايا والمثاقب (الشكل ١) . والمعروف عن انواع من



شكل - ١

نماذج من الادوات التي كانت من استخدامات العراقيين القدماء



شكل - ١

قووس معدنية عراقية قديمة

الاشجار المألوفة الاستخدام في صناعة الاثاث كانت معروفة في العراق وانواع اخرى كانت تستورد خصيصا لذلك من جبال لبنان وتركيا . ومن تلك الاشجار المذكورة في الكتابات المسمارية اشجار التين (تينو) والصفصاف (سارباتو) وانواع متعددة من اشجار التوت والحمضيات اضافة الى خشب الساج واشجار الصنوبر والسرو وانواع اخرى لم تشخص بعد رغم ورود ذكرها في الكتابات المسمارية .

واضافة الى المتوفر من انواع هذه الاخشاب فقد كانت الحاجة الى المزيد منه ولذلك استلزم الضرورت استيراده لاستخدامات خاصة بالقصور والمعابد . وكانت عمليات جلب الاخشاب من مناطق سورية ولبنان ومناطق عيلام مألوفة منذ زمن السومريين ، ومن تفاصيل واحد من اساليب استيرادها ما يرد في نص مؤرخ من فترة حوالي ١٨٠٠ قبل الميلاد هو ما يلي :

« من شمشي أدد الى ولده يسمح أدد . . . وبخصوص اخشاب السدر والععر فقد تم نقلها من « قطنا » (وهي حاليا في سوريم مدينة معروفة تقع قريبا من موقع مدينة ماري « تل الخزيري » . ارسلوا الى هذه المدينة (مشيا) ومعه رجال ثقات وذلك من اجل تجزئة الكمية الى ثلاثة : الثلث الاول يرسل الى ايكالانوم (وهي مدينة تقع شرق نهر دجلة) والثاني الى نينوى والثالث الى مدينة شباط - اقليل (مقر الملك الاشوري) وتسجل كل ارسالية على رقيم ترسله لي » . كذلك يرد في نص الرسالة التأكيد على وجوب نقل الكمية الأخيرة في مرحلتها النهائية على عربات .

ومن الجدير بالملاحظة هنا ان طبيعة الشكل المعماري لقطعة الاثاث ترتبط، كما في الشكل المعماري للبناء ، بطبيعة المواد الاولية المتوفرة

والممكن توفرها حيث عرف التجار العراقي تلبس القطع الخشبية الرئيسية بقطع من العاج والاحجار الكريمة والمعادن اضافة الى الفرش الملونة لمقاعد البعض من قطع الاثاث • وكانت انواع من الاقمشة المزخرفة تستخدم لزينة واكمال قطع الاثاث هذه والتي تبدو انها كانت ذات اثمان غالية وكانت عادة تصليح الاثاث المزود بالقماش « الدوشمة » معروفة •

وهكذا فهم الاختلاف في مستوى التاثيث المنزلي الذي يختلف بطبيعة الحال • والبيت الاعتيادي البسيط في العراق القديم كان يحتوي على مقاعد هي عبارة عن اكتاف من اللبن وحتى الطين وتكون عبارة عن دكاك او مقاعد حائطية اضافة الى مقاعد على الارض من الحصير والبسط •

وكان استخدام الديوان majaltu والفرش erahu مزدوجا للجلوس والنوم ويمكن صنعها من الخشب او من اللبن المزود بفرش منسوج ويكون عند الاغنياء مزينا وملبسا بقطع وصفائح المعدن او مزينا بتراكيب ومنحوتات ووحدات زخرفية او قطع من الاقمشة •

وترد تفاصيل بعض اثاث ومحتويات بيت جديد من فترة النصف الاول من الالف الثاني قبل الميلاد ما يوضح المستوى الاجتماعي والاقتصادي لعائلة موسرة ، كما يلي :

٤٨ غراما من الذهب لعمل قرطين ...

ثمانية غرامات من الذهب لعمل عقد للجيد

سواران من الفضة بوزن ٣٢ شقلا (الشقل الواحد = ٨ر٤ غم)

اربعة محابس من الفضة تزن جميعها ٣٢ شقلا

عشرة ثياب وغشرون فوطه او (ايشارب)

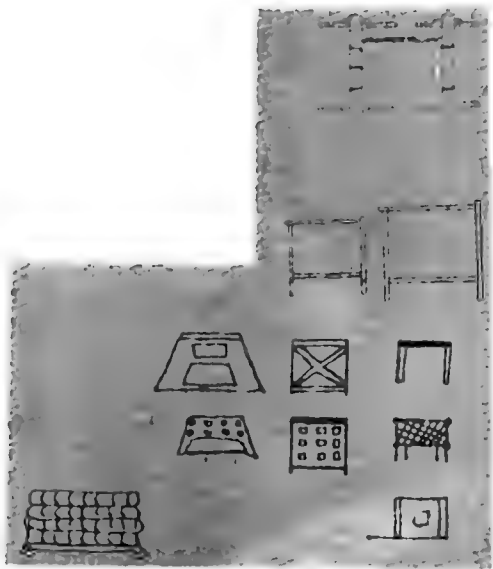
قبا مع دلايتين ...

حزام من الجلد

عجل وبقرتان عمر الواحدة ثلاث سنوات
 قدر من النحاس بسعة ٣٠ لترا
 فراش للنوم
 خمسة كراسي
 صندوق صغير للادوات واخر للحاجيات
 صندوق ملور
 ٦٠ لترا من الزيت
 ١٠ لترات من الزيت المطر مع جرة لخن الزيت
 صينية من الخشب توضع فوق الرأس
 مائدة طعام من الخشب
 مشطان من الخشب لتمشيط الصوف
 ثلاثة أمشاط من الخشب للشعر
 اناءإن من الخشب
 صندوق صغير (قوطية) من الخشب مزينة مع مغازل لاشتغال
 الصوف •

وفي قائمة اخرى تتضمن ما يزيد على الف وستمائة موضوع يرد ذكر
 مادة الخشب ، حيث وردت تفاصيل استخدام الخشب في تسقيف
 البيوت وفي صناعة الابواب والاثاث ومنها السرر المعدة للنوم والكراسي
 والطاولات والاوراي الخشبية وحتى بعض عدة الخيول وبعض العدة
 الخاصة باقامة الطقوس الدينية وحتى الموازين الخشبية ... الخ •

ومن قطع الاثاث الشائعة الاستخدام من قبل العراقيين القدماء وبشكل
 خاص عند السومريين الكراسي ، Kussû ، وكافت على انواع ، منها
 نوع بدون عرى وهو الاكثر شيوعا ومنها المزودة بمسند خلفي •
 (الشكل - ٢) ويبدو واضحا انها كانت مصنوعة في بداية الامر من القصب



شكل - ٢

. كرامس بدون مائد ، سومرية وبابلية



شكل - ٢

قطع الكاشورية واجزاء من قواعد قطع اخرى مصنوعة من
الخشب والبرنز

كما في نماذجها العديدة التي ظهرت في مشاهد الاختام الاسطوانية والمنحوتات البارزة وتبدو نماذج اخرى مصنوعة من الخشب وتذكر الكتابات المسماة السومرية صناعة البعض من النماذج الخاصة من المعدن او الزين بقطع من المعدن .

وعلى ان نشيد بهارة الحرفيين العراقيين القدماء وقابلياتهم للخلق والابداع في انتاج نماذج من قطع الاثاث التي تعتبر قطعاً فنية ذات اهمية كبيرة تشير الى تطور الجانب الفني الى جانب التطور التقني الكبير .

والملاحظ ان التجارن البابليين والآشوريين خاصة ادركوا خلال تجاربهم المريقة وخاصة في انتاج قطع الاثاث للقصور والمعابد معامل تقلص الأخشاب والمشقوق والاعوجاجات ومواسم قطع الخشب وانواعه وميزاته ومصادره .

وما يعلق من اهمية على قطع الأخشاب المشغولة بصورة جيدة كان لا يقل في اهميته عن المعادن الثمينة وكانت تذكر كجزيات وغنائم يصنفها الملوك مع تفصيل زخارفها ووصف البعض منها بكونها مصنوعة من العاج الموشى بالذهب .

والجدير بالملاحظة هنا ان الكرسي بالذات يعتبر رمزا للسلطة والحكم وكان يوضع فوق بعض نماذج رموز الالهة حيث يبدو الملك يتسلم السلطة ورموز الحكم منه (الشكل - ٣ من البحث السابق ، والشكل - ٣) ومن المعروف ان صناعات العاج كانت معروفة على نطاق واسع عند الآشوريين وكان استخدامها الاساس لتكوين اجزاء مهمة من قطع الاثاث عندهم .



شكل - ٣

وكانت بعض القطع من العاج تكون المواد الاولى الكاملة لبعض قطع
الاثاث وتستخدم كذلك في زينة قطع اخرى منه كالاسرة وجنبات المقاعد
والكراسي اضافة الى صناعة صناديق لحفظ مواد الزينة واخرى لحفظ
المجوهرات (الشكل - ٤) •

ومن مظاهر الزينة الخارجية للبابليين والآشوريين خاصة والحكام من



شكل - ٤

نموذج من قطع العاج الآشوري المستخدم لبيئة الأثاث

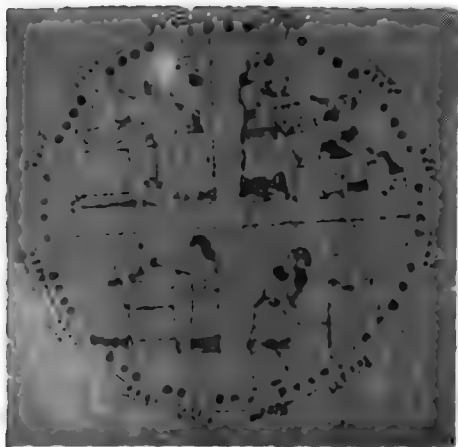
السومريين والاكديين عرفت منسوجات الفرش ونسيج الكراسي والمظلات
الملكية الآشورية اضافة الى قطع السجاد او الزوالي (الاشكال ٥ ، ٦ ، ٧)



الاشكال - ٥ و ٦ و ٧
نماذج من قطع الاثاث البابلي والآشوري



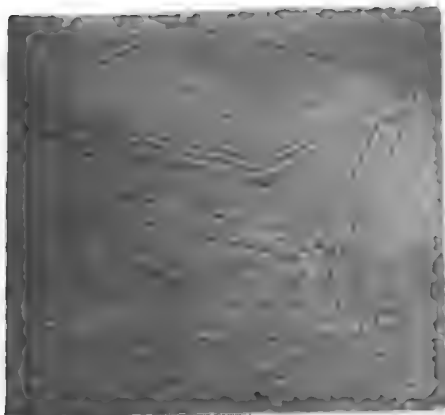
الاشكال - ٥ و ٦ و ٧
نعالج من قطع الاثاث البابلي والاشوري



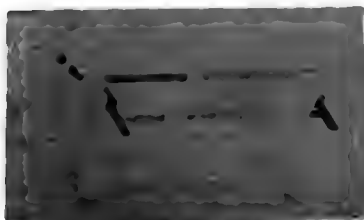
الاشكال - ٥ و ٦ و ٧
نماذج من قطع الاناث البابلي والاشوري



الاشكال - ٥ و ٦ و ٧
نماذج من قطع الاناث البابلي والاشوري



الاشكال - ٥ و ٦ و ٧
نعالج من قطع الاثاث البابلي والاشوري



الاشكال - ٥ و ٦ و ٧
نعالج من قطع الاثاث البابلي والاشوري



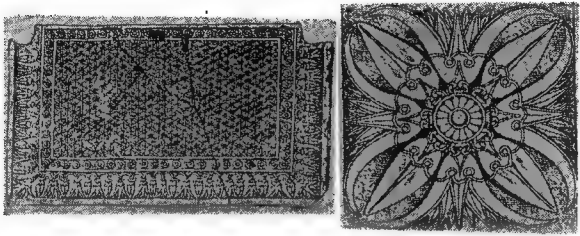
الاشكال - ٥ ٦ و ٧
نماذج من قطع الاثاث البابلي والاشوري

وتذكر المنسوجات المغطية والمزينة للكراسي التي كانت مزينة بحبال وشرايط واحداً وتذكر اغطية الفرش الخاصة بالالهة والملوك التي كانت مزينة بقطع من الذهب ، اضافة الى الصبغات اللونية التي تستخدم في عمل تزيينات على شكل اورداد على الفرش واستخدم معدن الفضة ايضا في عمل الزينات الخاصة بفرش الملوك عند الآشوريين خاصة .

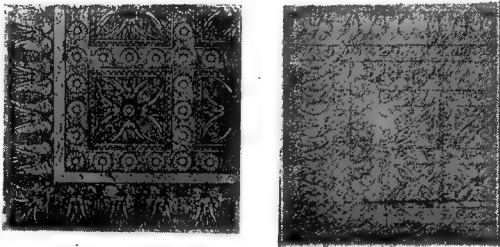
لقد عرف الآشوريون والبابليون ايضا صناعة السجاد والزوالي وعلى نطاق واسع وتشهد مفردات في اللغة على ذلك اضافة الى العثور على نماذج منحوتة تعتبر شواهد واضحة على ذلك . هذا اضافة الى سروج الخيول التي تعتبر يحدها قطعاً فنية فريدة في وحداتها الزخرفية وفي اسلوب صناعتها (الشكل ٨) .



شكل - ٨
نموذج من السروج الآشورية المزخرفة



شكل - ٨



شكل - ٨
نماذج من نقوش السجاد الآشوري.



شكل - ٨

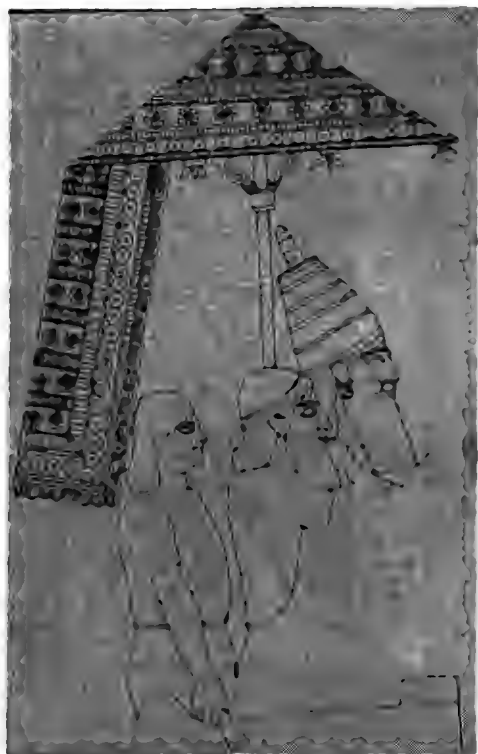
٢ - نماذج من الزخرفة الآشورية

ومن المفردات المزينة لمثل هذه السجاجيد ازهار الربيع اللؤلؤية التي كانت مألوفة ايضا على الملابس وفي البناء من الطابوق المزجج عند الاشوريين خاصة • كذلك موضوع زهرات اللوتس واشكال زهرات عباد الشمس •

وعرفت الخيول الملكية التي كانت مزينة بدورها بقطع مزخرفة من النسيج السميك الشبيه بمظهر السجاجيد الصغيرة وتبدو بوضوح مزينة النهايات بأهداب معقودة •

وترد في الكتابات المسارية اشارات الى انواع من السجاجيد المستخدمة من قبل العراقيين القدماء ، اضافة الى النماذج الموضحة في المنحوتات ومنها قطعة منحوتة من حجر الحلان الرمادي اللون وبمساحة $3,051 \times 2,336$ م وكانت هذه القطعة الحجرية على شكل نقش السجاد تزين ارضية مدخل قصر سرجون الثاني في مدينة خرسباد (الشكل - ٨) كذلك تم العثور على نموذج اخر لسجادة يزيد طولها على المترين ومن نفس المدينة « خرسباد » وهي مزينة بعدة وحدات زخرفية من بينها زهرة اللوتس •

وتيسر لنا منحوتات حجرية اخرى مسجاجة صغيرة استخدمت كسروج لركوب الخيول وتبدو وهي مزينة بوحدات زخرفية دقيقة معظمها تتميز بكونها هندسية متشابهة ومكررة وتنتهي هذه السجاجيد من الطرفين بهذب معقود ، مثل هذه الطريقة هي المألوفة في صناعتها كما هو واضح منذ الأهداء اليها لأول مرة وحتى اليوم •



والجدير بالذكر ان صناعة السجاد واساليب نسجه كانت معروفة منذ حدود حوالي الالف الاول قبل الميلاد . ولقد اشتهر الاغريق والرومان بصناعة السجاد العراقي القديم وذكروا اساليب استخدام الخيوط ذات الالوان عندهم وعرفوها بالسجاجيد البابلية .

وذكرت الاخيرة فيما بعد في فترات القرون الاولى التي تسبق التاريخ الميلادي وكيف انها كانت تزين جدران قصور الملوك البابليين وانها استخدمت آنذاك بزينتها لقصور ملوك الممالك المجاورة ومنها سوسة عاصمة العيلاميين في الشرق ومدينة القدس العربية في فلسطين .

مصادر الفصل الثالث

فؤاد سفر ومحمد علي مصطفی : الحضر . مدينة الشمس . بغداد . مطبعة رمزي ١٩٧٤ .

د . عبد العزيز حميد . د . صلاح العبيدي . د . احمد قاسم : الفنون الزخرفية العربية الاسلامية . بغداد ١٩٨٢

مارتن ليفي : الكيمياء والتكنولوجيا الكيميائية في وادي الرافدين . ترجمة وتعليق وتقديم د . محمود فياض المياحي ، د . جواد سلمان البديري . د . جليل كمال الدين . بغداد . منشورات وزارة الاعلام بسلسلة الكتب المترجمة (٨٦) ١٩٨٠ .

د . وليد الجادر وضياء المزوي . الملابس والحلي عند الاشوريين . بغداد مطبوعات وزارة الاعلام — ١٩٧٠

د . وليد الجادر . الحرف والصناعات اليدوية في العصر الاشوري المتأخر مطبعة الاديب البغدادية . ١٩٧٢ .

د . وليد الجادر . الازياء الشعبية في العراق . دار الرشيد (السلسلة الفولكلورية ١٧) بغداد ١٩٧٩ .

Bottéro, J. In : Dictionnaire Archéologique Des Techniques. vol. I. Paris. 1968.

Delsapote, L. Inventaire des tablettes de Tello. IV Paris. 1912. V. Paris. 1921.

Dhorme, E. Les Religions de Babylone et d'Assyrie. Paris. Press. Universitaire de France. 1945.

- Jacobsen, S. Lloyd. In : Sennacherb's aqueduct at Jerwan. Chicago. 1935.
- Kramer, S. N. The Sumerians. Chicago. 1963.
- McCarthy, Jane, A. A History Of The Folding chair (2600 B.C. - 1900 A.D.). Related To User Lifestyles And Needs. A Thesis Of Master Of Art. Cornell University. 1975.
- Mallowan, M. and G. Herrmann. Ivories From Nimrud. Fas. III : Furniture From S.W.7. Fort Shalmaneser. Aberdeen University Press IRAQ. vol. XXI.
- Thompson, C. A Dictionary Of Assyrian Chemistry And Geology. Oxford. 1936.
- Parrot, A. Les Représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam. Paris. 1937.
- Perrot et Chipiez. Histoire de l'Art dans l'antiquité. vol. II. Paris 1884.
- Pritchard, J. B. Ancient Near Eastern Texts. 2e edit. Princeton. 1955.
- Salonen, A. Die Möbel der alten Mesopotamien. Helsinki. 1951.
- Spycket, Agnès. Les Statues de Culte dans les textes Mésopotamiens. Des Origines A la Ier Dynastie de Babylone. Paris. 1968.

الفصل الثامن

الموسيقى

د - صبحي انور رشيد

باحث آثري - بغداد

في تاريخ البحث

ان الآثار التي خلفتها اقوام العراق القديم قد بدأت تظهر الى النور بعد ان بدأت معاول الحفارين بالحفر والكشف عنها منذ اواسط القرن الماضي . وبعد نشر وعرض هذه الآثار في بعض الدول الاجنبية ، بدأ البعض من الباحثين بالانصراف الى دراسة الآثار الموسيقية للعراق القديم والكتابة حولها . وهكذا بدأت تظهر منذ سنة ١٨٦٤ ولحد الآن الكتب والمقالات العديدة وباللغات المختلفة حول موضوع الموسيقى في العراق القديم باعتباره جانباً من التراث الحضاري الزاخر لبلاد وادي الرافدين ومن الطبيعي أن دراسة التراث الموسيقي تطورت واتسعت مع ازدياد المخططات الأثرية التي كشفت عنها أعمال التنقيب المختلفة ومع التطور الذي أصاب الدراسات الآثرية واللغوية القديمة بشكل عام .

في مصادر المعلومات

ان دراسة الموسيقى باعتبارها وجها من اوجه حضارة العراق القديم

ترتبط كل الارتباط بنتائج التنقيبات الاثرية والدراسات المتعلقة بها وبالكثافات المسماة ذلت العلامة . وفي ضوء هذا تمكن الباحثون من تتبع مراحل تاريخ الحضارة الموسيقية واعطاء صورة جيدة عنها معتمدين في ذلك على ما يلي :

١ - الآلات الموسيقية الاصلية

ان التنقيبات التي جرت في المدن الاثرية المشهورة مثل اور وكيش ونمرود قد اظهرت للنور بعضا من الآلات الوترية والايقاعية المصوتة بذاتها والتي قد استخدمت من قبل السومريين والاشوريين . وفي مقدمة هذه الآلات الموسيقية الاصلية هي الكنارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني والصنوج اليدوية المعروضة في المتحف البريطاني (٤٢ / ٣٩ ، لوح ٢١) مع الاخذ بنظر الاعتبار ان طبيعة المواد التي تصنع منها الآلة الموسيقية كالخشب والجلد والقصب والمعادن وهي مواد سريعة التلف والتفري والتأكسد قد سببت اندثار معظم الآلات الموسيقية .

٢ - مشاهد الآلات للموسيقية

ان الآثار المختلفة من اختام ومنحوتات حجرية ودمى طينية وعاجيات وتماثيل ورسوم جدارية ونقوش على الاواني الفخارية قد حملت اليها رسوما للآلات والحياة الموسيقية لسكان العراق القدامى على مر العصور القديمة حيث عرفتنا هذه الآثار بجميع انواع الآلات الموسيقية الوترية والايقاعية والهوائية والمصوتة بذاتها ، وعرفتنا هذه الآثار كذلك بالانجازات الفنية والتقنية التي ابتكرها سكان العراق القدامى فيما يخص الآلات الوترية مثل المفاتيح (الملاوي) والجسر او الغزالة والفتحات الصوتية (الشمسية) . وعرفتنا هذه الآثار بنوعية الاداء الموسيقي المنفرد والتنائي والجماعي ،

الرجالي والنسائي والمشارك كذلك عرفتنا هذه الاثار بالمناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى في المعبد وفي الحرب والقتال وفي مناسبات الانتصار والاعياد والالعب الرياضية اضافة الى المناسبات القردية .

٣ - النصوص المسماة

لقد احتوت عدة نصوص مسماة مختلفة على اسماء كثيرة للالات الموسيقية الوترية والاقاعية والهوائية التي استعمالها سكان العراق القدامى وتضمنت النصوص المسماة كذلك اسماء اصناف الموسيقيين والمناسبات التي استعملت فيها الموسيقى ومعلومات عن اسماء الاوتار ونصب او تسوية (دوزان) الالة الوترية والسلم الموسيقي وتمارين للعزف على العود والدف وانواع الفرق الموسيقية ونصوص الاغاني والترايل والتواشيح التي تغنى وتعزف في المناسبات والاقوات المختلفة .

الموسيقى والغناء نظريا وعمليا

ان موسيقى الشرق القديم ومنها بلاد وادي الرافدين لا يعتبرها الباحثون الاوربيون فنا بكل معنى الكلمة لان الموسيقى فيها كانت دينية مسخرة لخدمة الالهة وعبادتها وقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع ودعاء الناس الى آلهتهم لهذا كانت الالات الموسيقية آنذاك جزءاً من الاثاث الدينى .

لقد وافقت الموسيقى سكان العراق القدامى من المهد الى اللحد حيث ، يعيشها الانسان يوميا في الطقوس والشعائر الدينية في المعبد ، في الفلاحة والعمل وفي الاعياد المختلفة مثل عيد رأس السنة والزواج المقدس وفي الممارك والحروب وفي الاحتفال بالانتصار على الاعداء وفي بناء وتشييد المعابد وفي دفن الموتى اضافة الى البيت والمدرسة والقصر الملكي . ان دور الموسيقى

والغناء في الشعائر والطقوس الدينية قد حدد بصورة دقيقة لدرجة انه قد وضع دليل لهذا الغرض يوضح موعد او زمن الاغنية الفلانية من النهار .

لا يعرف في الوقت الحاضر اي شاهد اثري يشير الى وجود موسيقى الآلات في العراق القديم بل انها كانت موسيقى غنائية. صاحبت فيها الآلة الموسيقية التراتيل والغناء الديني .

ولكن من الجائز ان تكون هناك مقدمة موسيقية للآلات او خاتمة او مداخلة موسيقية ما بين مقاطع الاغنية والالحان الغنائية التي تعزف بواسطة الآلات الموسيقية كانت تحفظ بطريقة السماع والتناقل من جيل لآخر لعدم وجود النوتة الموسيقية .

ان الرأي الذي يقول ان قصة الخليقة الباطية كانت تغنى باستخدام نوتة موسيقية لا يزال رأياً يناقش موقف عالم الكتابات المسمارية لاندزبركر الذي يرى بأن عدم وجود نوتة موسيقية قد ادى الى ضياع الالحان القديمة الى الابد والتي وضعها وغناها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة .

وكاصطلاح عام للغناء والعزف استعملت كلمة زمارو (Zamaru) أو بالتشديد زمارو (Zammaru) واستعملت للموسيقى الفرحة اصطلاحات كثيرة تختلف عن تلك التي وضعت للموسيقى الحزينة .

ان الاغاني والتراتيل التي تصاحبها الموسيقى كانت تعرف اما بواسطة اسماء الآلات الموسيقية وهذا يعني تحديد الآلة التي ترافق الاغنية او بواسطة تعابير تدخل في تركيبها كلمة شير ومعناها اغنية .

واضافة الى ما تقدم كانت هناك نصوص مسمارية مقسمة الى فقرات او اجزاء صغيرة تشير الى الاختلاف في الاداء الموسيقي ومن المحتمل ان تشير

هذه الفقرات الي نوع الغناء هل هو غناء فردي او ثنائي او جماعي وهل هو بمصاحبة آلة موسيقية او بدون آلة . هذا ومن الجائز ان تشير كلمة (كيشكيكال) الى مايقابل عندنا في الاغنية كلمة (دور) .

كان الاداء الموسيقي في بلاد وادي الرافدين محددا وله ضوابط معينة على غرار الطقوس والشعائر الدينية فالقسم الغنائي والقسم الذي يتضمن مصاحبة آلية فقط ، كان يماشي وينسجم مع مسار الطقوس بحيث تتناوب الموسيقى قليلا او كثيرا حسب المتطلبات . وكان الغناء يؤدي من قبل مغنٍ واحد او عدد من المغنين او من قبل مجموعة واحدة او عدة مجاميع ويتناوب الغناء المنفرد احيانا مع غناء الفرقة او المجموعة بحيث حوار غنائي بين الطرفين .

و (فرقة الانشاد) كانت موجودة في قصر الملك الاشوري شيلمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق م) وهي مؤلفة من الرجال فقط . ومن المعروف ، ان جميع المتعبدين كانوا يؤديون (الدور) مع المغني او فرقة الانشاد . والغناء كان يتم بمصاحبة الالة الموسيقية او بدونها طما بان لاستعمال الالة الموسيقية ضوابط تتوقف على نوعية الطقوس وكثيرا ما كانت الة موسيقية واحدة تستمر في المرافقة لكامل المقطوعة . ففي المناحات والمرثيات واغاني الحزن مثلا كان يقتصر على استعمال الطبل فقط . هذا وتشير الآثار السومرية وغيرها الى ان الغناء والرقص كان يصاحب بتصفيق الايدي من قبل المرافقين والمستمعين اضافة الى استعمال الالات الوترية والايقاعية كما جاء ذلك منحوتاً ومنقوشاً على الاختام والمنحوتات .

في المصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة والتي شملت القسم الاعظم من حياة الانسانية لا يمكن ان نعرف شيئا اكيدا عن الغناء في العراق القديم من حيث النصوص اللغوية والالحان بسبب عدم وجود الكتابة والتدوين الموسيقي لذا فقد ضاع . منا الى الابد كنز الغناء العراقي القديم

لهذه العصور الطويلة واختلف الامر تماما في العصور التاريخية حيث جاءت منها النصوص المسماة التي تحمل الاغاني والتراويل والمعلومات الفنية التي ساعدت على وضع تصور للفن في العراق القديم .

ان النصوص المسماة للتراث الفني في العراق القديم تضم حسب رأي هارتمان مجموعتين كبيرتين اذا ما صنفت هذه النصوص طبقا لاعتبارات موسيقية ، والمجموعتان الكبيرتان هما :

١ - الاغاني والتراويل الدينية في مدح الالهة والملوك .

٢ - المناحات والمرثييات الفنائية .

هذا وقد قسمت الآتية هارتمان النصوص الخاصة بالاغاني الى (٤) انواع تتميز بما يلي :

١ - تكرار عجز البيت الاول وفي جميع القصيدة .

٢ - تكرار بيت من الشعر او مجموعة ابيات .

٣ - تكرار مقطع شعري في عدة اماكن من القصيدة .

٤ - تكرار مجموعة من الابيات وفي هذا النوع يناد وصف احد مواضع القصيدة مرتين او اكثر .

والراجع على رأي هارتمان أن هناك علاقة ما بين التكرار الوارد في الانواع الاربعة المذكورة من القصيد الفنائي وبين مبدأ موسيقى عند اداء النص الشعري .

لقد اثبتت الدراسات ان السومريين قد اتبعوا طريقة معينة في تمييز انواع النصوص الفنائية ، وذلك بوضع مصطلح معين في نهاية النص ، وغالبا ما يكون هذا المصطلح موسيقيا كأن يدل على آلة موسيقية او لحن (مقام) تؤدي بموجه الاغنية .

اما المناحات والمراثي الغنائية فهي تمتاز بعدم احتوائها على مصطلح موسيقي يبين النوع الغنائي او الالة الموسيقية المصاحبة . ان البعض من هذه النصوص قد ورد بلفظ النساء (Emesal) وهذا يشير صراحة الى انها كانت تؤدي من قبل الكاهنات الموسيقيات اللواتي يمكن مقارنتهن الى حد ما بالعدادات او (النايحات) .

ان الاهتمام بالمغنين والفناء في العراق القديم يتضح من الامثلة السومرية التالية : (لاتبعد المغني المبتدي ، اذا كان يجيد الاداء) و (اذا حفظ المغني اغنية واحدة ولكنه يجيد ادائها فهو ممنٌ بحق) و (للمغني « الموسيقي » الجيد هو الذي يعرف كيف يوزن آله ويدعها ترن عاليا وما عدا ذلك فهو ممنٌ « موسيقي » فاشل) .

ويتضح الاهتمام بالفناء من اقتضار الملك السومري شولكي بانه كان يجيد العزف والفناء وكذلك من فهارس الاغاني التي وضعها سكان العراق القدامى .

ففي مدينة آشور عثر على لوح طيني يتضمن فهرسا للاغاني الاشورية وهو يمتاز باحتوائه على المصطلحات التي تحدد نوع السلم او (المقام) الذي يجب ان تؤدي بموجبه الاغنية كما انه يحتوي على عناوين لاغاني الحب والشباب والنصر والعمال والرعاة .

ان فهرس الاغاني هذا موجود في متحف برلين وهو يحتوي على المصطلحات التالية :

السطر ٤٥	٢٣ اغنية حب في سلم او مقام ايشارتوب	اكدي
السطر ٤٦	١٧ اغنية حب في سلم او مقام كيتمو	
السطر ٤٧	٢٤ اغنية حب في سلم او مقام امبويو	

السطر ٤٨	٤ اغاني حب في سلم او مقام بيتو
السطر ٤٩	اغنية حب في سلم او مقام نيد كابلبي
السطر ٥٠	اغنية حب في سلم او مقام نيش كاباري
السطر ٥١	اغنية حب في سلم او مقام قابليتو
السطر ٥٢	(مجموع ٥٥٥ اغاني حب) اكدية

ومن دراسة هذا النص ظهر ان المصطلحات الموسيقية الاكدية (ايشارتو، امبوو ، يتو ، نيد كابلبي ، نيش كاباري ، قابليتو) كانت تطلق على الابعاد الموسيقية للقيثارة وعلى وصف الاغنية اي انه اذا ما اريد عزف اغنية من سلم او مقام ايشارتو يجب ان تكون القيثارة منصوبة على نفس هذا السلم اي ايشارتو وهكذا .

وقس هذه المصطلحات نجدها في النص المسامري الذي عثر عليه في اور المرقم (٨٠ / U.V.) الموجود في المتحف البريطاني والذي سنعالجه فيما بعد .

ويشير احد النصوص المسامرية الى تمدد المازفين وتبديل الالات الموسيقية . ففي بداية بعض الطقوس الدينية تبدأ بالعزف اولا المجموعة الاولى المؤلفة من الالات الموسيقية التالية :

آلة وترية	الكار	algar
آلة ايقاعية	اوب	ab
آلة ايقاعية	ليليس	llin
آلة ايقاعية	تيكي	tigi
آلة وترية	بالاك	balag

وفي اثناء تقديم القربان او التضحية تمزف الآلات التالية :

آلة ايقاعية	tigi	تيكي
آلة ايقاعية	ab	اوب
آلة ايقاعية	ala	آلا

وفي الختام تشارك المجموعة الثالثة من الآلات الموسيقية المؤلفة من :

آلة وترية	gudi	غودي
آلة وترية	algar	الكار
آلة وترية	zami	زامي

وهذا يشير الى ان الآلات الموسيقية المشاركة في الاداء تقسم الى (٣) مجموعات ويحدد تسلسل دور ومجيء المجموعة الاولى في الافتتاحية وبعدها تأتي المجموعة الثانية واخيرا المجموعة الثالثة التي تؤدي الخاتمة . ان دراسة وتتبع النصوص المسماة والشواهد الاثرية قد اثبتت وجود فرق موسيقية بالآت مختلفة .

وهكذا نرى ان ما نسمعه في الوقت الحاضر من تماير مثل (فرقة الايقاعات العراقية) و (خماسي الفنون الجميلة) و (الرباعي الوتري) وغير ذلك هي ولا شك تواصل حضاري مع ما كان موجودا في حضارة العراق القديم .

ويستفاد من النصوص المسماة ان اكثر الموسيقيين (المغنين) كانوا من الكهنة ورجال العبد الا انه كان هنالك بعض الموسيقيين يتعاطون بنا اخبري لا علاقة لها بالعبد ولكنهم يستعدون للمشاركة في الفناء والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك . هذا وكانت مهنة الموسيقى

يتوارثها الابناء عن الآباء كما وتوجد حالات زواج كان فيها كل من والد الزوج ووالد الزوجة من الكهنة الموسيقيين .

ان مبدأ تصنيف الموسيقيين (المغنين) الى درجات مختلفة كان متبعاً في العراق القديم منذ العصر السومري القديم في الالف الثالث قبل الميلاد . وطبقاً للنصوص المسمارية نرى ان التصنيف كان على الترتيب التالي :

١ - عازف الالحان الحزينة : ان الكاهن الذي يعزف ويغني الترانيل والنواح عند الوفاة ودفن الموتى كان يطلق عليه كلمة گالا gala ويقسم هذا الصنف الى (٣) درجات هي :

أ - گالا - ماخ اي الكاهن العظيم ويمكن ان يعتبر الموسيقى الاول من الدرجة الاولى .

ب - گالا وهو موسيقي من الدرجة الثانية .

ج - گالا - تور أي الكاهن الصغير وهو الموسيقي المبتدئ المتدرب أي طالب الموسيقى .

٢ - عازف الالحان السارة : ان كلمة فار السومرية وبالاكديّة نارو تدل على صنف الكهنة الذين يعزفون وينشدون الالحان السارة وهم يقسمون الى (٣) درجات ايضاً هي :

أ - فار - گال اي الكاهن الكبير وهو الموسيقي الاول .

ب - فار اي الكاهن الموسيقي من الدرجة الثانية .

ج - فار - تور اي الكاهن الصغير وهو الموسيقي المبتدئ اي طالب الموسيقى .

٣ - عازف ملكي : ان الموسيقيين الذين يعملون في قصر الملك كانوا يقسمون الى قسمين :

- ١ - قسم مختص بالموسيقى الحزينة ويطلق عليهم كالا لوكال .
- ٢ - قسم مختص بالموسيقى السارة ويطلق عليهم تار لوكال .

ان اقدم نص مسماري ورد فيه ذكر للموسيقين الملكيين هو من عصر سلالة اور الثالثة (٢١١٣ - ٢٠٠٦ ق م) ولكن المشاهد المنقوشة على بعض القطع الاثرية ترينا موسيقيين يعزفون ويغنون في حضرة الملك منذ عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق م) وفي العصر الاشوري الحديث نشاهد الملوك في مناسبات تقديم القرابين او الاحتفال بالنصر على العدو الفارسي ومعهم الموسيقيون . كما كان يرافق الحملات العسكرية موسيقيون من صنف تار .

هذا ونظرا للدور الكبير الذي كانت تلعبه الموسيقى ، لذا فانها كانت داخلة في جدول دروس اعداد الكهنة ورجال الدين وان تدرسها كان يتم في مدرسة المعبد ، كما كانت هناك مدارس في قصور الملوك تدرس فيها الموسيقى ايضا .

لقد كان على طلبة ورجال الموسيقى والفناء ان يتقنوا حفظ ما يلي :

- ١ - نصوص التراتيل والادعية والاغاني المختلفة الداخلة في المناسبات والشعائر الدينية التي يقومون بالمشاركة في ادائها ومصاحبتها موسيقيا وغنائيا .

- ٢ - ان يحفظوا الحان هذه التراتيل والاغاني .

- ٣ - ان يعرفوا لكل نوع من الشعائر والطقوس الدينية النص اللغوي ولحنه الخاص به .

- ٤ - ان يجيدوا العزف على اكثر من آلة موسيقية واحدة لان ممارسة وتفيد الشعائر الدينية المتنوعة تحتاج الى ذلك .

وتعلم من النصوص السامرية ان الملك شمشي ادد الاول (١٨١٤ - ١٧٨٢ ق م) قد الحق ابنة ملك ماري المخلوع (يا ريلمى) بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره . وتخبّرها الكتابات السامرية كذلك ان طبيين من اطباء قصر احد الملوك الكشيين في القرن الرابع عشر قبل الميلاد كانوا يقدمان التقارير الصحية عن صحة للموسيقين والموسقيات من مدرسة الموسيقى التابعة لقصر الملك .

ان تدريس الموسيقى في العراق القديم لم يكن خاليا من دروس النظريات الموسيقية .

ان حساب الصوت قد اكتسب اهمية خاصة بعد ظهور العود لانه بواسطة اوتار العود يمكن توضيح العلاقة والنسبة ما بين درجة الصوت وطول الوتر ، ونفس هذه الاهمية للعود من الناحية العلمية هي التي جعلت منه الوسيلة التي استعملها علماء ورجال الموسيقى النظريون في شرح النظريات الموسيقية حيث نراها قد استمرت في العصور العربية الاسلامية اذ كان العود يستخدم دون بقية الالات الموسيقية للغرض العلمي المذكور ويعتقد الباحث الالماني شتاودر انه بواسطة العود امكن وضع السلالم الموسيقية على اسس رياضية وان اصل السلم الفيثاغوري يرجع الى البابليين الذين وضعوه في الاصل .

لقد كان الباحثون في العالم مجمعين حتى وقت قريب على ان ما توصل اليه الاغريق بخصوص الموسيقى النظرية هو اقدم ما توصل اليه الانسان لذا فان المعلومات المتعلقة بهذا الباب من ابواب المعرفة يجب ان تستقى من المصادر الاغريقية . هذا الرأي قد اصبح في خبر كان بعد ان نشرت بعض النصوص السامرية التي اظهرتها التنقيحات الى النور بعد ان ظلت آلاف السنين راقدة في جوف الثرى في نمر (قرب عك) وفي اور (قرب الناصرية) .

هذه الاثار قد اطلت الرأي المذكور وقدمت الدليل الواضح على ان النظريات الموسيقية قد بدأت في العراق القديم وان سكانه القدماء قد سبقوا الاغريق باكثر من الف سنة في هذا الموضوع .

ومن هذه النصوص المسمارية التي التقت اضواء جديدة على موضوع السلم الموسيقي في العراق القديم هو النص الذي عثر عليه في نمر ، وانه يحتوي على عدد من أسماء الاوتار .

ان هذا النص المسماري من نمر هو في الواقع نص رياضي احتوى بين ثناياه على معلومات موسيقية زودتنا باسماء سبعة اوتار هي :

١ - الوتر الامامي (القدام)

٢ - الوتر الثاني

٣ - الوتر الثالث الرفيع

٤ - الوتر صناعة الاله ايا

٥ - الوتر الخامس

٦ - الوتر الرابع من الاخير

٧ - الوتر الثالث من الاخير

ان ترقيم الاوتار هنا كان متسلسلا لغاية الوتر الخامس ومن الوتر الخامس يكون الترقيم تراجعا كما يلي : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١ .

وفي اور عثر على كمسة من نص مسماري يحتوي على معلومات موسيقية تخص كيفية توضيح بعد موسيقي معين بواسطة اعادة نصب او تسوية الاوتار .

والقسم الثاني من هذا النص يتضمن معلومات عن كيفية تبديل نصب الكنتارة من سلم الى آخر .

وفي اور ايضا عثر على لوح من الطين يجعل نصا مسماريا آخر يحتوي على معلومات حول اوتار القيثارة واسماها •

للرأة والموسيقى

لقد اثبتت الهياكل العظمية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور والتي يرجع زمنها لحدود ٢٤٥٠ ق • م والكتابات المسمارية والشاهد المنقوشة على القطع الابترية المختلفة ، ان المرأة في العراق القديم قد مارست الموسيقى والغناء والرقص وان تعاطيا للموسيقى لم يكن بمعزل عن الرجل بل نشاهدها معه جنبا الى جنب كما انها قد احتلت نفس المناصب الموسيقية التي شغلها الرجال في المعبد والقصر الملكي ومدارس الموسيقى •

لقد امدتنا الكتابات بالمعلومات التالية حول المرأة والموسيقى :

- ١ - اوردت الكتابات المسمارية اسماء الموسيقيات اللواتي عشن في العراق منذ عصر فجر السلالات الثاني والعصور اللاحقة •
- ٢ - ان حفيده الملك الاكدي نرام سين كانت تعزف على آلة موسيقية في معبد اله القمر في مدينة تلو (الاسم القديم كيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة •
- ٣ - ان الملك الاشوري شمشي ادد الاول المعاصر للملك البابلي حمورابي كان قد الحق ابنة ملك ماري المخلوع (ياربليم) بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره •
- ٤ - هناك عدة مجموعات من النساء اللواتي يزاوون مهنا غير موسيقية الا انهن يستدعين للغناء والعزف في المعبد في بعض الاعياد المعينة •
- ٥ - ان وظيفة كاهن موسيقي من صنف نار او من صنف كالا قد اشغلتها المرأة ايضا •

بعد هذا نستعرض اللقى الاثرية ذات العلاقة بموضوع المرأة والموسيقى في العراق القديم . خلال التنقيبات التي قام بها (وولي) في اور استطاع ان يثر على المقبرة الملكية هناك والتي اشتهرت بالآثار النفيسة والمهمة جدا وخاصة فيما يتعلق بالآلات والحياة الموسيقية عند السومريين ففي بعض هذه القبور الملكية وغيرها عثر على الهياكل العظمية للعازفات مع الاتهن الموسيقية ومن في ارجى الحلي الذهبية والعتيق واللازورد . ففي احد هذه القبور عثر على (١٠) هياكل عظمية للنساء بالقرب من بقايا آلات وترية وجدت فوقها بعض عظام السيقان للعازفات . وفي قبر الملكة بو آ - بي (= شبعاد حسب القراءة القديمة للاسم) عثر على (٢١) هيكلا عظمية مع بعض بقايا الآلات الموسيقية .

وفي القبر المرقم ١٣٣٧ عثر على القيثارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي وعلى القيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني وعلى القيثارة الزورقية الموجودة في المتحف البريطاني ايضا . وفي نفس هذا القبر عثر على (٤) هياكل عظمية للعازفات على الآلات الموسيقية ولوحظ ان اصابع احداهن لازالت على الوتر . وفي قبر اخر تم العثور على (٩) هياكل عظمية لموسقيات حيث وجدت بقايا الاتهن الموسيقية فوق هياكلهن العظمية .

ان تاريخ آثار المقبرة الملكية في اور ومن ضمنها الآلات الموسيقية يعود الى عصر سلالة اور الاولى او ما يسمى ايضا بعصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٤٠٠ ق م) . هذا بالاضافة الى اللقى العظمية للموسقيات السومريات مع الاتهن الموسيقية الاصلية التي وزعت على المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا في الولايات المتحدة الاميركية فانه توجد نقوش على بعض الاختام الاسطوانية والاواني الفخارية تثبت وجود الموسقيات في العراق القديم قبل ما يزيد على ٤٦٥٠ سنة من الآن .

فمن هذا التاريخ جاءت طبعات اختام اسطوانية لنساء يعزفن على الالة
الوترية السومرية بالاك التي تقابل في الوقت الحاضر كلمة هارب
(Harp) وهن في وضعيات مختلفة وكان من جملة الاتار التي عثر
عليها في كيش قرب بابل قطعة مطعمة بالصفى تمثل امرأة تعزف على
المضارب الرقانة وهي معروضة في القاعة السومرية في المتحف العراقي وفي
فس هذه القاعة عرضت جرة فخارية مصبوعة بنقوش ملونة باللون
القرمزي ونشاهد فيها ثلاث نسوة عاريات يحملن دفا يقرعن عليه بالمصا
المسوكة باليد اليمنى كما توجد كمية كبيرة من دمي الطين التي تمثل
السومريات والبابليات اللواتي يعزفن على الدف المستدير وقد تم العثور على
هذه الدمي في معطم المدن والتلول التي جرت فيها التنقيبات مثل اور ،
الوركاء ، نمر ، سنكرة ، بابل ، كيش ، ومنطقة دبالى وغيرها .

ومن العصر البابلي القديم جاءتنا بعض القطع الاثرية التي ترينا عازفات
على الكنتارة والعود والجنك والصنوج اليدوية او الكوس (سيال)
والدف المستدير .

ومن العصر السلوقي (٣١٢ - ١٣٩ ق م) جاءتنا دمي طينية لعازفات على
الالات الموسيقية التالية : العود والكنتارة والجنك والناي المزودج والشفوية
(الشمعية) والدف المستدير والطبل الصغير .

وآثار العصر البابلي القديم ترينا اضافة الى العازفات المنفردات
(صولو) ترينا ايضا ثنائي الرجل والمرأة في عزف يصاحب الملاكمة
ومناسبات اخرى . اما اثار العصر الاشوري الحديث فانها ترينا العازفات
مع العازفين في القرقة الموسيقية الكبيرة وكذلك في فرقة الموسيقى
المسكينة .

ان مشاركة المرأة العراقية القديمة في الموسيقى لم تقتصر على الموسيقى

الدينية وموسيقى الاعياد والمهرجانات والالاب الرياضية والاحتفالات الخاصة بل نجد ان المرأة الاشورية قد شاركت في الفرقة الموسيقية العسكرية الاشورية قبل ٢٦٨٠ سنة من الان وهذا ما لم يثبت بعد لنساء حضارات اخرى مثل الحضارة المصرية القديمة والحضارة الاغريقية والرومانية . وقبل ٣٤٠٠ سنة من الان غنت المرأة السومرية لانتصار ملكها القائد على الاعداء وشاركت في الاحتفالات التي اقيمت بهذه المناسبة على غرار ما تقوم به الفتاة العراقية في عصر قادية صدام المجيدة وهي تغني للقائد ، للنصر ، للوطن ، للثورة ، للامة وللجيش .

تأثير العراق على الخارج

ان المصطلحات والتعابير الموسيقية التي ابتكرها سكان العراق القدامى قد انتقلت الى خارج العراق واستعملت في عصر لاحق من قبل سكان مدينة رأس شمرا (اوغاريت) قرب ميناء اللاذقية على البحر المتوسط كما اثبتت ذلك الاغنية الخورية التي اصبحت موضوع دراسة ونقاش بين المتخصصين في الكتابات المسامرة والمتخصصين في العلوم الموسيقية ووصل الامر في امريكا الى قيام بعض الباحثين باصدار اسطوانة بغناء وعزف الاغنية الخورية من رأس شمرا مع كراس قيم حول الموسيقى القديمة .

ان نص هذه الاغنية من رأس شمرا ينقسم الى قسمين الاول وهو مكون من (٤) اسطر هي عبارة عن النص اللغوي للاغنية ثم يأتي القسم الثاني الموسيقي المؤلف من (٦) سطور هي من ٥ - ١٠ ويفصل بين هذين القسمين خطان متوازيان ينتهيان في كل طرف بعلامتين مسمارتين تدل على التكرار او الاعادة لمرتين .

ويحتوي القسم الموسيقي هذا على المصطلحات الخاصة بالاباد الموسيقية ، وثبت من دراسات الباحثين ان هذه المصطلحات هي اكدية اصابها بعض التحريف بسبب طبيعة اختلاف اللغة الخورية عن اللغة الاكدية .

والمثال الآخر الذي تقدمه بخصوص تأثير العراق الموسيقي على الاقوام والاقطار المجاورة والقرية هو ما توصل اليه عالم المسماريات لنجدن الذي نشر سنة ١٩٢١ ، دراسة بعنوان (المصطلحات الموسيقية البابلية والعبرية) التي اعتمد عليها فارمر في كتابه (تاريخ الموسيقى العربية) حيث كتب يقول : « اشار الاستاذ ستيفن لنجدن عالم الاشوريات البارز الى الصلة الوثيقة بين موسيقى الاشوريين والعقائد العبرية واذا كانت الاسماء تستطيع ان تدلنا على شيء فان هذه الصلة يمكن ان تمتد فتشمل العرب • فيمكن ان نقول ان اصل كلمة الشاعر عند العرب يرجع الى (شارو) Sharru اي رئيس المغنين في الاشورية وتسمى الترتيلة الاشورية (شيرو) Shiro وتلمح فيها كلمة (شعر) ويسمى المزمور في الاشورية (زمارو alalu) ويرادف في العبرية (زمراه Zimrah) (اغنية) و (مزمور) ومن المؤكد ان اصل (شجو) الاشورية ومعناها مزمور التوبة هو اصل (شجايون) في العبرية و (شجن) في العربية •

وبنفس الطريقة يمكننا ان نربط بين كلمة (الو) في الاشورية ومعناها النواح وكلمتي (الال) في العبرية و (لوال) في العربية وفي الحقيقة قد نجد كلمة (شررو) الاشورية ومعناها الانشاد وقرباتها مع كلمة (انشاد) العربية والكلمة العامة التي تطلق على الموسيقى في الاشورية هي (نجوتو nigutu) و (تنجوتو) ومادتها (نجو) (بصوت) ويشبهها في العبرية (ناجن) (العزف عن الالة الوترية) ومن ثم كلمة (فنجياه) (موسيقي الالات الوترية) • وبمعنى كلمة (ان) في الاشورية (اغنية) وهي كلمة (آناه) العبرية و (غناء) العربية بل قال العلماء ان كلمة (اللو) Zamaru الاشورية من (تلهاه) العبرية ذات الضجة والضوضاء و (تهليل) عند العرب وتعني كلمة (ناكو) naqu في الاشورية (العزف) ويجب ان

تربط هذه الكلمة بكلمة (نهي) العبرية و (فوح) العربية و (اغنية الحزن) .

اما فيما يخص تأثير العراق في مجال الآلات الموسيقية فالتا سوف تتطرق اليه في القسم الخاص بذلك هذا ومن الجائز ان تكشف لنا تنقيتات وبحوث المستقبل عن اثار تشير الى قيام اقوام واقطار اخرى باقتباس المصطلحات الموسيقية وكذلك الآلات ، من العراق القديم مهد اقدم حضارة موسيقية راقية .

الآلات الموسيقية

للآلات الموسيقية في بلاد ما بين النهرين تاريخ عريق واصيل يرجع الى عدة الاف من السنين قبل الميلاد حيث اظهرت التنقيتات في اور وكيش ولرود الات موسيقية اصيلة مختلفة كان قد عوف عليها السومريون والاشوريون ويشاهدها المرء في الوقت الحاضر معروضة في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا في الولايات المتحدة الامريكية وظهرت كذلك مجموعة كبيرة من الاثار التي نقشت عليها رسوم الآلات الموسيقية المتنوعة التي استعملها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة وسنعالج هنا بصورة موجزة جميع هذه الآلات الموسيقية :

تصنيف الآلات الموسيقية

ان الطريقة التي اتبعها سكان العراق القدامى في كتابة اسماء الآلات الموسيقية قادت الباحثين الى القول بان تصنيف الآلات الموسيقية في العراق القديم كان طبقا لنوع المادة الممولة منها الآلة الموسيقية فهناك مجموعة آلات موسيقية تسبق اسماءها العلامة الدالة على الخشب (gš) ومجموعة ثانية تسبقها العلامة الدالة على الجلد (kuš) ومجموعة ثالثة تسبقها العلامة الدالة على القصب (gi) ومجموعة رابعة تسبقها

العلامة الدالة على النحاس (urudu) ومجموعة خامسة تسبقها العلامة الدالة على البرونز (zabar) هذا مع العلم ان ذكر المادة المصنوعة منها الآلة هو ليس السبيل العلمي الدقيق لتحديد نوعية الآلة لذا نرى ان علماء العرب والاسلام قد اتخذوا من كيفية احداث وخروج الصوت من الآلة اساسا للتصنيف واستنادا الى ذلك نراهم قد قسموا الآلات الموسيقية الى الآلات الوترية و آلات النفخ وآلات النقر .

اسماء الآلات الموسيقية في النصوص المسماية

لقد اوردت النصوص المسماية عددا كبيرا من اسماء الآلات الموسيقية لبلاد ما بين النهرين باللغات السومرية والاكادية (البابلية والاشورية) وقام المتخصصون في الكتابات المسماية بترجمتها الى اللغات الاوربية الحديثة منها أسماء مجموعة الآلات الوترية ، وأسماء الآلات الايقاعية ، وأسماء آلات النفخ .

هذا وهناك اشارات قليلة في النصوص المسماية الى آلات موسيقية اخرى غير الواردة اعلاه لا يعرف عنها الشيء الاكيد من حيث الشكل والمناسبة الدينية التي تستعمل فيها .

وقبل ان نستعرض الآلات الموسيقية لآبد من الاشارة الى ان ما سنورده هنا يعتمد على الدراسات المقارنة التي قمنا بها للآثار الموسيقية في وادي النيل والجزيرة العربية وسوريا وفلسطين وتركيا وايران وبلاد الاغريق والرومان .

الآلات الوترية

الجنك

تستعمل الكتب العربية القديمة والحديثة الكلمة الفارسية جنك (بفتح

الجيم وسكون النون) للدلالة على الالة الوترية التي تسمى في الانكليزية (harp) وتاريخ هذه الالة قديم وطويل ففي العراق يرجع تاريخ ظهورها الاول في عصر الوركاء الى حدود ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد وبعد استعمالها من قبل السومريين استعمالها الاكديون والبابليون والكشيون كما اثبتت ذلك الاثار الموسيقية الكثيرة المنشورة في الوقت الحاضر .

ان اول واقدم شكل لالة الجنك هو النوع المقوس او المنحني الذي يرى فيه علماء الموسيقى بانه قد تطور من قوس الرماية . أما النوع الثاني لهذه الالة فهو الجنك الزاوي حيث تنشأ زاوية قائمة او حادة من اتصال حامل الاوتار بالصندوق الصوتي . وقد ظهر هذا النوع الثاني في العراق قبل غيره من الاقطار وذلك في العصر البابلي القديم الذي بدأ في حدود ١٩٥٠ ق م (صورة رقم ١) .

ويرى الباحثون الاجانب ان مصر اقتبست الجنك الزاوي من العراق الذي كان قد استعمل هذا النوع من الالة قبل مصر بـ (٥٠٠) سنة تقريباً .

الكنارة

ان التسمية العربية القديمة والحديثة كنارة (بكسر الكاف وتشديد النون) ترجع في اصلها الى الاسم البابلي كناروم (Kinnarum) الذي ورد في الكتابات المسمارية من العصر البابلي القديم وقد انتقلت هذه التسمية الى اللغة العبرية بصيغة (كنور) وإلى اللغة المصرية القديمة بصيغة (كتر) . وتسمى هذه الالة في الانكليزية (lyre) وفي الالمانية (leire) . وثبتت الشواهد الاثرية ان اقدم ظهور واستعمال لالة الكنارة في العالم القديم كان عند السومريين في بلاد ما بين النهرين في نهاية عصر جمدة نصر .



صورة رقم (١١)

لوح فخاري من العصر البابلي القديم يمثل مشهداً عازفاً على الجناك الزاوي.
في المتحف العراقي

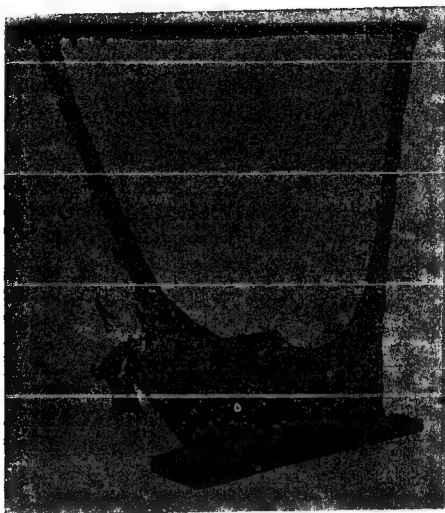
لقد مرت هذه الالة عبر تاريخها الطويل في العراق بمراحل تطور وتغير فيها المظهر العام لشكل الصندوق الصوتي وازداد عدد اوتارها وازيدت لها الملاوي وفتحات الصندوق الصوتي (التسمية) لتقوية الصوت الخارج من الالة . فالكنارة السومرية ظلت تمتاز بان صندوقها الصوتي كان يشبه الحيوان تماما او انه قريب الشبه به او يتصل به تمثال حيوان صغير ولعل اشهر الكنارات السومرية هي الكنارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والتي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور ، ويرتقى تاريخها الى حدود ٢٤٥٠ ق م وهي تمتاز برأس الثور الذهبي (صورة رقم ٢) .

وفي العصر الاكدي (٢٣٧١ - ٢٢٣٠ ق م) عرفت بلاد ما بين النهرين استعمال (٣) اشكال من الكنارة .
ويقول الباحثون الاجانب ان الكنارة هي ليست مصرية الاصل بل هي الة دخيلة مقتبسة من اصل عراقي .

واستمر استعمال الكنارة في بقية عصور تاريخ العراق القديم . وتعرف الكنارة في الوقت الحاضر في كثير من الاقطار العربية باسم السمسمة . وصندوقها الصوتي متوازي المستطيلات حيث تستعمل صفيحة الزيت الفارغة لهذا الغرض اما اذا كان الصندوق الصوتي دائري الشكل فتعرف الالة عندئذ باسم الطنبورة .

العود

لا يستعمل علماء الموسيقى كلمة (عود) للدلالة على العود العربي فقط المستعمل في الوقت الحاضر بل يستعملونها للدلالة على مجموعة اؤسع من الالات الوترية .
وتطنى على موضوع تاريخ واصل العود في الاباحث والكتب الاجنبية آراء ونظريات متباينة .



صورة وقم (٢)

الكنارة الذهبية من المقبره الملكية في اور وتعود الى عصر سلالة اور الاولى.
في المتحف العراقي

ان اقدم ظهور للعود كان في العراق القديم في العصر الاكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق م) وتشير الشواهد الاثرية الكثيرة الى ان العود كان منتشرا في جميع انحاء العراق وانه اصبح الالة المفضلة في الحياة الموسيقية في العصر البابلي القديم (٢٠٠٠ - ١٦٠٠ ق م) .

والجدير بالذكر ان شكل العود الذي ساد في العراق منذ العصر الكوشي هو نفسه الذي اقتبسته مصر مع دساتينه وانتشر فيها كما ان عدد اوتار العود العراقي للعصر المذكور هو نفس عدد اوتار العود المصري وان طريقة مسك العود بصورة مائلة الى الاعلى هي نفسها في العراق في العصر الكوشي ، وفي مصر التي تعود اقدم اثار العود فيها الى عصر الاسرة الثامنة عشر (١٥٨٠ - ١٣١٠ ق م) .

ان طريقة مسك العود في العراق في الوقت الحاضر من قبل العازفين المشهورين امثال الفنان منير بشير والفنان سلمان شكر وغيرهم هي نفس الطريقة الافقية لزند العود التي كانت شائعة فيه في العصور العربية الاسلامية وكذلك في العصر البابلي القديم (صورة رقم ٣) .



صورة رقم (٣)
دمية طينية لعازف على العود من العصر البابلي القديم
في المتحف العراقي

كان الرأي السائد بين الباحثين ان عود العراق القديم كان
خالياً من العتب (بفتح العين والباء) او الدساتين الا انني استطعت
مؤخراً في كتابي الصادر باللغة الالمانية ان اثبت خطأ هذا الرأي على
ضوء اثر عثر عليه في منطقة ديبالى وهو موجود الآن في متحف اللوفر
وابلنا الرأي الفارسي الذي يتبجح بان العرب قد اخذوا العود من الفرس
مع كلمة (دساتين) الفارسية .

لقد عرف العالم القديم استعمال ثلاث آلات وترية هي الجنك والكنارة
بوالعود وقد اثبتت الاثار ان ظهور هذه الآلات الوترية كان في العراق قبل
غيره من اقطار العالم القديم الحضارية .

آلات النفخ

الصفارة

ان احدث المكتشفات الاثرية لالة النفخ المعروفة باسم الصفارة هسي
التي عثر عليها في احدى غرف الطبقة الخامسة من تل يارم تبه والتي تعود
للاواخر العصر الحجري (عصر حسوقة) وهذا الاثر عبارة عن قطعة فخارية
تشبه شكل (السيكار) ينتهي برأس خروف وهناك بعض الثقوب المنتظمة
على سطح الانبوب الفخاري الامر الذي يشير الى استعماله كآلة نفخية .

وفي تبه كورا بمحافظة نينوى عثر على بعض الصفارات العظمية التي
تعود الى عصر العبيد وهي تحتوي ايضا على بضعة ثقوب لاجراج الصوت
وفي الوركاء وبورسبا (برس نمرود) عثر على كسر فخارية من الصفارات
وامتد استعمالها في المصور اللاحقة على شكل طيور او اشكال اخرى
استعملت للاطفال حتى وصلت الى بومنا هذا مع فارق واحد هو اختلاف المادة
حيث اصبحت الان تصنع من البلاستيك .

الناي

الناي كلمة فارسية تقابلها بالعربية كلمة (شبابة) و (القصبة) او القصب او صيغة التصغير لها (قصيبة) والناي عبارة عن قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين ويقع النفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها المواجهة لشفتي النافخ ويصنع الناي عادة من قصب القاب او من الخشب وحيانا من المعدن .

وفي المقبرة الملكية في اور عثر على اجزاء من ناي اصلي مصنوع من القضة طوله (٢٦٧ سم) ويحتوي على (٤) ثقب متساوية الابعاد فيما بينها وهو موجود في متحف الجامعة في (فيلادلفيا - امريكا) ويعود تاريخ هذا الناي القضي الى ٢٤٥٠ ق م واطافة الى هذا نجد ان الة الناي منقوشة على ختم اسطواني عثر عليه في اور ايضا ويعود في تاريخه لنفس الفترة وهناك مجموعة كبيرة من دمي الطين التي جاءتنا من مدن مختلفة من العراق وهي تمثل النفخ في هذه الالة الهوائية عبر العصور التاريخية المختلفة للعراق القديم .

الناي المزدوج

ان اقدم اثر للناي المزدوج في العراق يعود الى عهد الملك السومري اورنمو مؤسس سلالة اور الثالثة في ٢١١٣ ق م حيث نرى هذه الالة منحوتة على القسم الخلفي من منسلته المشهورة الموجودة في متحف الجامعة في فيلادلفيا ، واستمر استعمال هذه الالة في العصور اللاحقة كما تزيننا ذلك دمي الطين وكسر الفخار المزجج والمنحوتات الحجرية .

ان طبيعة المادة التي تصنع منها هذه الالة النفخية وهي القصب السريع التلف والكسر قد حالت دون وصول قطع اصلية لهذه الالة بمكس. الناي القضي السومري .

البوق

وهذه الآلة عبارة عن انبوبة من النحاس ذات شكل اسطواني لمسافة تتجاوز النصف ثم يصبح شكلها مخروطيا وينتهي باتساع يشبه الجرس . ان اقدم اثر عراقي يرينا استعمال هذه الآلة يعود الى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق م) اما في مصر فان اثارها المعروفة في الوقت الحاضر تدل على ان اقدم استعمال لهذه الآلة كان في عهد تحوتمس الرابع (١٤١٣ - ١٤٠٥ ق م) من فراغة الاسرة الثامنة عشر والجدير بالذكر انه قد عثر في قبر توت عنخ آمون (١٣٤٧ - ١٣٣٩ ق م) على ابواق اصلية معمولة من الذهب والفضة ، وقد نفخ فيها احد الجنود الموسيقيين من دار الاذاعة المصرية سنة ١٩٣٩ . اما في العراق فلم يعثر بعد على بوق اصلي قديم . ونشاهد البوق في الاثار الاشورية التي تعود للملك سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق م) مستعملا في عملية نقل الثور المجنح .

القرن

ان كلمة القرن العربية ترجع في اصلها الى الكلمة الاكدية قرونو (qarnu) وقرنوم (qarnum) وتعمل هذه الآلة من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثيران والمعزى ثم تثقب وعندئذ ينفخ عليها كالة موسيقية . ومما يجدر ذكره هو ان احد النصوص من عصر ايسن - لارسا يخبرنا عن تجوال المنادي في شوارع المدينة وفضحه في القرن معلنا ضياع ختم اسطواني يعود لاحد التجار ويستنتج من هذا النص ان القرن كان يستخدم ، آنذاك كوسيلة من وسائل الاعلام الرسمية وايصال الاخبار والمعلومات وجاء ذكر القرن ضمن الات اوركسترا الملك نبوخذنصر الثاني التي ذكرتها التوراة حيث وردت هذه الآلة بصيغة قرنا (qarna) وازضافة الى ماتقدم فقد رسمت هذه الآلة على

جدران قصر ماري الذي يعود الى العصر البابلي القديم حيث ان ملكه كان
معاصرا للملك حمورابي .

الشعبية

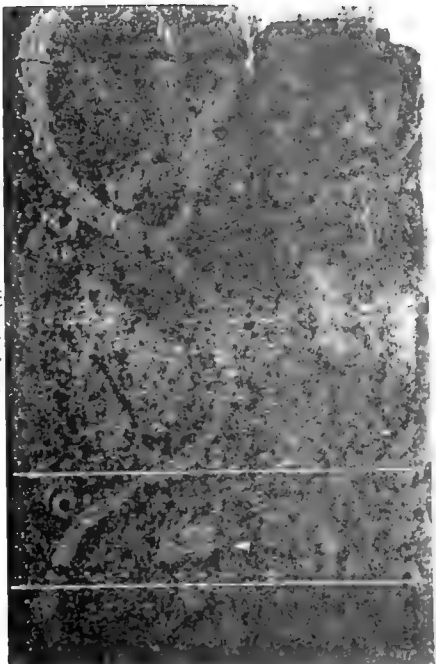
وهي من الات النفخ تتألف من عدة انابيب تختلف في الطول وتوضع
في داخل اطار بصورة رأسية متوازية وينفخ العازف في الفتحات العليا لهذه
الانابيب اذ ان النهايات السفلى للانابيب تكون مسدودة وهناك امثلة
تكون فيها الانابيب متساوية الطول في القسم العلوي الظاهري اما من
الداخل فتكون مختلفة في الطول . وتنسب الاساطير الاغريقية هذه الآلة
الى الاله هرمز ثم الى ابنه (بان) ومن هنا جاءت التسمية الانكليزية لهذه
الآلة وهي (pan's pipe) اما التسمية العربية الشعبية فانها
نسبة الى النبي شعيب .

ان اقدم الآثار التي تثبت وجود هذه الآلة هي في الواقع الآثار
الاغريقية التي تعود الى القرنين السابع والسادس قبل الميلاد . اما في الشرق
فان ظهور هذه الآلة قد تأخر الى العصر الهلنستي (صورة رقم ٤) والواقع ان
اصل وموطن آلة الشعبية لا يزال في الظلمات وغير معروف خاصة اذا ما علمنا
ان آلة الشعبية قد وردت في (الاياذم) باعتبارها آلة اجنبية .

الآلات الايقاعية الجلدية

الطبل

للطبول تاريخ طويل تنوعت خلاله اشكالها وحجومها فهناك
الطبل المستدير الكبير والطبل اليدوي والطبل الطويل المخروطي والطبل
الاسطواني وتعمل اطارات هذه الطبول اما من المعدن واما من الخشب واما
من القفار ويكون القرع اما باليد او بالعصا .



(١٤) صورة رسم

منحوتات حجرية تعود الى العصر البرونزي، عثر عليها في الحضر وبشامد فيها
 منازل على التسمية والآلة تقنيّة اخرى .
 في متحف الحضر

ان الآثار العراقية المعروفة في الوقت الحاضر ثبت استعمال السومريين للطلل الكبير المنور في اواخر النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد حيث قمت بنشر دراسة حول مسلة سومرية من بدرة دخلت الى حوزة المتحف العراقي وفيها مشهد للقرع على الطلل الكبير (صورة رقم ٥) . واستطعت استنادا الى هذا تغير الاراء السابقة حول اقدم وجود واستعمال للطلل هذا وبالإضافة الى مشاهد الطلل التي جاءتنا منقوشة على الآثار السومرية فقد عثر في المقبرة الملكية في اور على بقايا لكسر من اطارات اصلية للطلل معسولة من البرونز .

وفي منحوتة جدارية من عهد الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى ونقلت الى المتحف البريطاني نشاهد مشهد شرب نخب اتمصار الملك الآشوري على ملك الميلايين على انغام الآلات الموسيقية ومنها الطلل الطويل الذي يضيق في نهايته السفلى اما النهاية العليا فانها لوسع وقد ثبت عليها الجدد كما يستدل ذلك من الدوائر الاربعة وهي تدل على المسامير المرسومة بين اطارين رفيعين . يحمل العازف هذا الطلل على بطنه ويمزف عليه بكلتا اليدين .

هذا وقد جاءتنا دمي طينية من الوركاء وبابل وسلوقيا وغيرها وهي تمثل عازفات على طلل اسطوانتي صغير محمولا امام الجسم .

التمباني

ان الالة الايقاعية الجلدية المعروفة في الوقت الحاضر بتسميتها الايطالية تمباني (timpani) كانت معروفة ومستعملة في العراق في العصر البابلي القديم .

اما الآثار المصرية وآثار بقية اقطار الشرق الادنى فلم يظهر فيها بعد مايشير الى وجود التنباني فيها . وكانت هذه الالة تسمى في الاكدية باسم

صورة رقم (٥)

مسلة حجر سومرية من بدرة تعود الى
عصر الانتقال من فجر السلاات الثاني
الى عصر فجر السلاات الثالث
في المتحف العراقي



(ليليسو) اذ عثر في مدينة الوركاء على نص مسماري من العصر السلوقي يحتوي على رسم لهذه الالة مع اسمها القديم ومراحل صناعة جلد هذه الالة وهذه هي اول حالة في العراق نجد فيها الاسم المسماري القديم للاله الموسيقية مكتوبا بجانب رسم لها في آن واحد .

الطبله

الطبله وتسمى في العراق ايضا باسم (الدنبك) وتعرف في بعض الاقطار العربية باسم الدربوكة . ان الطبله بشكلها المعروف في الوقت الحاضر كانت مستعملة في العراق في العصر البابلي القديم اي قبل ظهور العرس استنادا الى دمية طينية موجودة في المتحف العراقي .

الدف

تختلف الدفوف من حيث الشكل والحجم فهناك دفوف مستديرة وهي صغيرة ، وكبيرة وهناك الدف المربع .

ان اقدم اثر عراقي للدف المستدير يعود الى عصر فجر السلالات الاول ثم استمر استعماله في الفترات اللاحقة وتشير الاثار العراقية الى وجود طريقتين لمسك الدف ، الاولى : ويكون الدف فيها ممسوكا امام الصدر اما في الطريقة الثانية فيكون الدف ممسوكا الى خارج الكتف او الجانب الايسر . لقد ظهرت الطريقة الثانية لأول مرة في العصر البابلي القديم ويتضح من المشاهد المختلفة للدف ان النقر عليه كان يتم من قبل الرجال والنساء وان استعماله كان في مناسبات السلم والحرب . كما وان النقر عليه كان اما اقاردا واما بمصاحبة آلات اخرى مثل العود والكنارة والتاني والصلاصل والصنوج اليدوية ويرى هيكلان في كتابه (مصر : تاريخ الموسيقى في صور ص ١٠) ان مصر مدينة في معرفتها واستعمالها للدف

المستدير الى حضارات الشرق القديم ولاسيما العراق حيث ان اول ظهور له فيها كان في عهد الفرعون تحوتمس الثالث (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق م) .

الدف المربع

هناك منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق م) عثر عليها في نينوى ونقلت الى متحف الشرق الادنى في برلين الديمقراطية تشير الى استعمال الدف المربع .

الآلات المصوتة بذاتها

وهي الآلات التي تخرج الاصوات بذاتها عن طريق تصادم جزئها بعضا ببعض او عن طريق القرع او الضرب او عن طريق الاهتزاز الذي يسبب تراطم الاجزاء المكونة للالة ببعضها وتشمل هذه الفصيلة على سبيل المثال الصنوج اليدوية والخرخاشة والمضارب الرنانة والاجراس .

الصنوج اليدوية

لقد اثبتنا في دراسة نشرناها بالالمانية ان اقدم استعمال للصنوج اليدوية (سيمبال (Cimbals)) كان في عهد الملك السومري اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة وليس في العصر البابلي القديم وامتد استعمال هذه الآلة في المصور اللاحقة ، وترينا الآثار الموسيقية استعمال العراق القديم لنوعين من الصنوج اليدوية (وتسمى باللهجة الدارجة جنجانات) النوع الاول وفيه تثبت في الوجه العلوي من كل صنغ قبضة صغيرة بشكل العروة وهذا الشكل هو الذي كان معروفا عند السومريين والبابليين . اما النوع الثاني فانه يحتوي على قبضة رفيعة طويلة مثبتة في الوسط يسكها العازف عند القرع . وهذا الشكل كان معروفا عند الاشوريين وازافة الى المشاهد الاثرية لهذه الآلة هناك صنوج يدوية اصلية

اشورية عثر عليها في نمرود تعود الى القرن التاسع - الثامن قبل الميلاد
وهي محفوظة في المتحف البريطاني .

الخرخاشات

اظهرت التنقيبات في مدن كثيرة من بلاد ما بين النهرين خرخاشات
مختلفة الاشكال تعود الى العصر البابلي القديم بعضها يمثل حيوانات مثل
الخنزير والضفدع وحيوانات اخرى لا يمكن تحديد نوعها لعدم وضوح
المعالم . وهناك نوع يتألف من مقبض رفيع ينتهي في جهة واحدة بجسم
كروي على قطع صغيرة من الحجر تصوت عند هزها وارطام بعضها ببعض
وكذلك عند اصطدامها بجدران الجزء الكروي ذي الثقوب وهذا الشكل
لا يختلف عن الالة المستعملة في الموسيقى الراقصة في اوربا وامريكا اللاتينية
في العصر الحديث او الالة التي تستخدم من قبل الاطفال والتي تصنع من
المعدن او اللدائن البلاستيكية او سيقان الحنطة والتي ترف باسم
« القشقوشة » . وفي العصر السلوقي الذي اعقب وفاة الاسكندر الكبير
ظهر شكل جديد للخرخاشة الفخارية في بلاد ما بين النهرين حيث اصبح
بشكل النصف العلوي للانسان وهو نوع لم يعرف في بقية حضارات العالم
القديم وهناك نوع اخر بشكل كروي مقرنص ذي ثنوءات يعود الى العصر
البابلي القديم وهو مقتصر على العراق فقط طبقا لما هو منشور من
آثار .

الاجراس

وهي الات مصونة كانت تعلق في رقاب الخيول والحيوانات الاخرى
وكذلك في ملابس بعض الكهنة كما يتضح ذلك في المنحوتات الاشورية من
القرن التاسع قبل الميلاد . كما عثر على اجراس اصلية معدنية في نمرود والمدن
الاشورية الاخرى وهي تعود الى القرن التاسع قبل الميلاد . وفي بابل عثر

على جرس من النخار يعود الى العصر البابلي الاخير وعشر في الحضرة على مجموعة متنوعة من الاجراس المعدنية التي تعود الى فترة الحضرة .

المضارب الرنانة

وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بالمنجل تقريبا ذات نهاية رفيعة واخرى عريضة تمسك باليد وتقرع الواحدة بالآخرى . ان اقدم المضارب الرنانة قد عثر عليها في كيش وهي تعود الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٤٠٠ ق م) حيث عثر في كل قبر على زوج واحد من هذه المضارب الرنانة المصنوعة من النحاس واستمر استعمالها ايضا في العصر الاكدي وهناك اثار من اور وكيش وماري تحمل مشاهد منقوشة لهذه الآلة .

الصلاسل

وهي آلة معدنية تشبه شوكة الطعام او الملقط تثبت في سيقانها جلابل او صنوج معدنية صغيرة متحركة وعند اهتزاز الشوكة يفرج الصوت من جراء ارتطام الصنوج وبلاستناد الى ما هو معروف من اثار في الوقت الحاضر يمكننا ان نقول ان اقدم اثر عراقي يرينا استعمال هذه الآلة يعود الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٤٠٠ ق م) واستمر استعمالها في العصر الاكدي ايضا حيث نراها منقوشة على الاختتام الاسطوانية .

انجازات العراق القديم الموسيقية

ان الدرامات المقارنة التي قمنا بها للاثار الموسيقية في اقطار العالم القديم قد اثبتت قيام سكان العراق القديم بابتكار الكثير من الآلات الوترية والايقاعية والمصوتة بناتها قبل اقوام الاقطار الاخرى ونذكر منها على سبيل المثال العود والكنارة والجنك الزاوي والطبلة والدف والصنوج

اليديوية وبعض الانواع من الخرخاشات • وان الكثير من الآلات الموسيقية للعراق قد اقتبستها الاقطار الاخرى واستبر استعمالها عبر العصور المختلفة حتى وصلت الى اوربا والى يومنا هذا مع شيء من التطوير والتحسين •

واضافة الى هذا فقد قدم سكان العراق القدامى انجازات موسيقية اخرى ذات اهمية خاصة على الصعيد العام لتاريخ الموسيقى في العالم الذي ظل يستعملها حتى يومنا هذا في مجال الآلات الوترية • ان الشواهد الانثوية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور قد اثبتت ان السومريين قد توصلوا في عصر سلالة اور الاولى (بحدود ٢٥٠٠ - ٢٤٠٠ ق م) الى ادخال (الفتحات الصوتية) على وجه الصندوق للآلة الوترية • هذه الفتحات هي مهمة جدا لان وظيفتها هي تقوية وتضخيم الصوت المنبعث من الآلة الوترية وكان شكلها في الكنارة السومرية مثلث الشكل كما يتضح ذلك من الاثر المعروف باسم (راية اور) الذي عثر عليه في المقبرة الملكية في اور والموجود في المتحف البريطاني واستمرت هذه الفتحات الصوتية التي ابتكرها السومريون قبل ٤٤٥٠ سنة من الان عبر العصور التاريخية المختلفة حتى وصلت الى الوقت الحاضر باشكال وحجوم مختلفة حيث نلاحظها في مختلف الآلات الوترية في العالم الغربي والشرقي •

والانجاز الموسيقي الاخر الذي توصل اليه السومريون في مجال الآلات الوترية هو (البجر) او (الفرس) وهو حسب ما وضعه مجمع اللغة العربية (قطعة خشبية مستعرضة على الصدر ترتكز عليها الاوتار بعد خروجها من المشط) وفائدة هذه القطعة الصغيرة هي ابعاد ورفع الاوتار عن وجه الصندوق الصوتي للآلة الوترية وبذلك تحول دون ارتطام المضارب (الريشة) بالخشب وهذا له تأثير ولاشك على طبيعة ونوعية وصفاء الصوت الذي ينبعث من الآلة الوترية • لقد مضت حوالي ٤٤٥٠ سنة على ابتكار السومريين لما يعرف الان عند الموسيقيين باسم الجسر او الغزال واستمر هذا

الجزء الصغير في الالة الوترية حتى يومنا هذا وشمل مختلف الالات الوترية في العالم .

اما الانجاز الموسيقي الثالث الذي قدمه العراق القديم في مجال الالات الوترية فهو (الملاوي) او المفاتيح وهي حسب ما وضعه مجمع اللغة العربية (قطع من الخشب لربط الاوتار فيها) . لقد عثر على المفاتيح الاصلية لبعض الالات الوترية في المقبرة الملكية في اور والتي يرجع تاريخها الى ٢٤٥٠ قبل الميلاد .

وفي المتحف العراقي اثر سومري عثر عليه في قهر هو عبارة عن لوح مربع الشكل تقريبا يحتوي على مشاهد منحوتة بالنحت البارز ومنها آلة الكنارة ذات الملاوي ، او المفاتيح وهي القطع التي يستعملها العازف في تسوية الالة اي ضبط درجة اصواتها وهو ما يعرف عند الموسيقيين (بدوزة) الالة . وهذا الاثر هو اول واقدم دليل او شاهد اثري على ابتكار السومريين للملاوي واستعمالها قبل ٤٥٠٠ سنة من الان . واستمر استعمال الملاوي حتى وصلت الى يومنا هذا في مختلف الالات الوترية في العالم .

والانجاز الموسيقي الآخر الذي قدمه العراق القديم للعالم في مجال الالات الوترية هو ما يعرف لدى الموسيقيين باسم (الدساتين) والدساتين مفردا دستان وهي كلمة فارسية معربة معناها قوائم حاجزة تستعرض عنق العود لتعين اماكن النغم وقد سماها العرب القدامى باسم عتب (بفتح العين والياء) .

وقد اختفت (الدساتين) من العود العربي في فترة متأخرة وظلت موجودة حتى يومنا هذا في آلة الكيتار التي ترجع في اصلها الى العود . كان الرأي السائد حتى وقت قريب ان العود العراقي القديم كان خاليا من الدساتين الا اننا استطعنا ان نثبت على ضوء اثر عثر عليه في منطقة ديالى وهو موجود في متحف اللوفر وجود (الدساتين) في العود العراقي القديم في العصر

البابلي القديم او العصر اللاحق وان مصر قد اقتبست العود مع دساتينه من العراق . كما اثبتنا ان استعمال الموسيقيين العرب لكلمة (الدساتين) الفارسية لا يجعل من اصلها فارسيا . ان الشواهد الاثرية هي التي لها القول الفصل في قدم واصالة الالات وما يعود لها وليس اقتباس كلمة او مصطلح في عصور لاحقة .

هذا واذا ما انتقلنا الى ميدان المناسبات التي استعملت فيها الموسيقى وما يتعلق بها نرى ان سكان العراق القدامى كانوا السباقين ايضا فيها قبل اقوام الحضارات الاخرى . ان تتبعنا ودراسنا لاثار الحضارات المختلفة في العالم القديم والخاصة بالالعاب الرياضية قادتنا الى تكوين الرأي الذي نقول فيه ان اول واقدم شاهد اثري لاستعمال الموسيقى في الالعاب الرياضية في العالم القديم هو اثر سومري عثر عليه في منطقة ديكالى ويرجع تاريخه الى ما قبل ٥٥٠٠ سنة من الآن . وهذا الاثر السومري ، ثبت بكل وضوح ان السومريين قد احرزوا قصب السبق في هذا المجال حيث لا توجد في الوقت الحاضر اثار تعود لحضارات الشعوب والامم القديمة الاخرى ثبت استعمالها للموسيقى في الالعاب الرياضية في هذا التاريخ القديم الصحيح في القدم كما كان عند السومريين ، علما بان استخدام الموسيقى في الالعاب الرياضية لم يقتصر على المصارعة وعلى السومريين فقط بل تجاوز ذلك الى الملائكة والى البابليين .

لقد استمر استعمال الموسيقى في الالعاب الرياضية حتى فترة قصيرة من الوقت الحاضر حيث كانت المصارعة التي تقام في بيوت (الزور خانة) تصاحب بالقرع على آلة ايقاعية جلدية وقراءة المقام العراقي وهكذا يستمر التواصل الحضاري لمواطني العراق عبر الالف السنين في لمحات الموسيقى والرياضة .

ان تتبعنا ودراسنا لاثار الموسيقى العسكرية في العالم القديم تشير

ان عدم وجود اثار مصرية تثبت استعمال الموسيقى في قلب المعركة على غرار ما كان عند الاشوريين . نعم هناك اثار مصرية لجنود يحملون آلة النفير وينفخون فيه ولكن ليس في مرحلة الاشتباك بين الجيشين . وهذه الظاهرة تنطبق على الاغريق ايضا حيث لا يوجد لهم اثر في الوقت الحاضر للموسيقى العسكرية في قلب المعركة .

ان الاشوريين قد استعملوا الآلات الايقاعية الجلدية والآلات الوترية والآلات المصوتة بذاتها في الموسيقى العسكرية وليس نوعا واحدا كما هو الحال عند قدامي المصريين والاعريق والرومان . هذا وقد ساهمت المرأة الاشورية في فرقة الموسيقى العسكرية وهو ما لم يشهد بعد للنسوة في الحضارات الاخرى مثل حضارة وادي النيل والحضارة الاغريقية والرومانية .

واستمرت المرأة في المساهمة ببناء صرح الحضارة الموسيقية في العراق عبر العصور المختلفة وهي تواصل اليوم السير مع الرجل لاضافة لبنات ولبنات الى صرح التراث الموسيقي للعراق الجديد .

ان الآلات الموسيقية الاصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور وكذلك النصوص المسماة قد اثبتت ان صناعة الآلات الموسيقية في العراق هي اصيلة وسحيقة في القدم استنادا الى المكتشفات الاثرية وفي مقدمتها القيثارة الذهبية في المتحف العراقي والقيثارة الفضية في المتحف البريطاني .

وفي الوقت الحاضر تحظى صناعة الآلات الموسيقية في العراق بدعم واهتمام بالغ من لدن وزارة الثقافة والاعلام حيث قامت بتأسيس وفتح (ورشة) لصناعة الآلات الموسيقية في بغداد والتحق بها عدد من الفتيات والشباب لعراصة وتعلم صناعة الآلات الموسيقية وهكذا يخطو العراق نحو بحث وحياء صناعة الآلات الموسيقية من جديد ويتواصل حضاريا مع الماضي الجيد في هذا الميدان .

المراجع

1. Aign, B. Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus. Diss. Frankfurt a.M. 1963.
2. Behn, F. Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart 1954.
3. Biggs, R.D. The Sumerian Harp, in : American Harp Journal I, 1968, PP. 6-12.
4. Campbell, R. Zur Typologie der Schalenlanghalslaute. Strabourg 1968.
5. Cohen, M.E. Balag-Compositions. Assur 1/2,1 FF. 1977.
6. Collon & Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia, in : The British Museum Yearbook 4 : Music and Civilization, London 1980.
7. Duchesne-Guillemin, M. La harpe en Asie occidentale ancienne, in : RA XXXIV, 1937, S. 29 ff.
8. Duchesne-Guillemin, M. Découverte d'une Gamme babylonienne, in : Revue de Musicologie 49, 1963, pp. 3-17.
9. Duchesne-Guillemin, M. Note complémentaire sur la Découverte de la Gamme babylonienne, in : Studies in Honor of Benno Landsberger= publications of the Oriental Institute of the University of Chicago, 1965, Assyriological Studies No. 16. pp. 268-272.
10. Duchesne-Guillemin, M. A l'Aube de la Théorie Musicale. Concordance de trois tablettes babyloniennes, in : Revue de Musicologie 52, 1966, pp. 147-162

11. Duchesne-Guillemet, M. Survivance orientale dans la Désignation des Cordes de la Lyre en Grèce ?, in : *Syria* 44, 1967, pp. 233-246.
12. Duchesne-Guillemet, M. La Théorie babylonienne des Métaboles musicales, in : *Revue de Musicologie* 55, 1969, pp. 3-11.
13. Duchesne-Guillemet, M. Note complémentaire sur l'Instrument Algar, in : *Journal of Near Eastern Studies* 29, 1970, pp. 200-201.
14. Duchesne-Guillemet, M. Nouveautés musicologiques, in : *Syria* 49, 1972, pp. 497 ff.
15. Duchesne-Guillemet, M. Les problèmes de la notation hourrite, in : *RA* 69, 1975, pp. 159 ff.
16. Engel, C. *The Music of the Most Ancient Nations*, London 1864.
17. Farmer, H.G. The Musical Instruments of the Sumerians and Assyrians, in : *Oriental Studies : Mainly Musical*, London 1953, pp. 17 ff.
18. Farmer, H.G. The Music of Ancient Mesopotamia, in : *The New Oxford History of Music*, Bd. I : *Ancient and Oriental Music*, London 1957.
19. Galpin, F.W. The Sumerian Harp of Ur, in : *Music and Letters* X, 1929, pp. 108 ff.
20. Galpin, F.W. *The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians*, London 1937.
21. Gurney, O.R. An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, in : *Iraq* 30, 1968, pp. 229-233.
22. Güterbock, H.G. Musical Notation in Ugarit, in : *Revue d'Assyriologie* 64, 1970, pp. 45-52.
23. Hartmann, H. *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt a.M. 1960.
24. Heusey, L. *Musique Chaldéenne*, in : *RA* IX, 1912, pp. 85 ff.
25. Husmann, H. *Grundlagen der antiken und orientalischen Musik-kulture*. Berlin 1969.

26. Kilmer, A.D. Tow New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations, in : *Orientalia* 29, 1960, pp. 273-308.
27. Kilmer, A.D. The Strings of Musical Instruments : their Names, Numbers, and Significance, in : *Studies in Honor of Benno Landsberger*, Assyriological Studies No. 16, Chicago 1965, pp. 261-268.
28. Kilmer, A.D. The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, in : *Proceedings of the American Philosophical Society* 115, 1971, pp. 131-140.
29. Kilmer, A.D. The Cult Song with Music from Ugarit : Another Interpretation, in : *Revue d'Assyriologie* 68, 1974, pp. 69-82.
30. Kilmer, Croker & Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*. Berkeley 1976 (Record & Booklet).
31. Krecher, J. *Sumerische Kultlyrik*. Wiesbaden 1966.
32. Klimmel, H.M. Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in : *Orientalia* 39, 1970, pp. 252-263.
33. Lambert, W.G. The Converse Tablet : A Litany with Musical Instructions, in *Festschrift W.F. Albright*, 1971, pp. 335 ff.
34. Landsberger, B. Die angebliche Notenschrift, in : *Oppenheim-Festschrift* (Beiband 1 zu AfO, Berlin 1933, S. 170 ff.
35. Langdon, St. Babylonian and Hebrew Musical Terms, in : *JRAS* 1921, pp. 169 ff.
36. Laroche, E. *Études hourrites : Notation Musical*, in : *Revue d'Assyriologie* 67, 1973, pp. 124-129.
37. Mitchell, T.C. An Assyrian Stringed Instrument, in : *The British Museum Yearbook 4 : Music and Civilization*. London 1980.
38. Parrot, A. Assur, Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen. München 1961, pp. 297-312.
39. Polin, C. *Music of the Ancient Near East*. New York 1854.

40. Porada, E. Cylinder Seal showing a Harpist, in : The British Museum Yearbook 4 : Music and Civilisation. London 1980, pp. 29-31.
41. Reese, G. Music in the Middle Ages. New York 1940.
42. Rimmer, J. Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum. London 1969.
43. Rutten, M. Scènes de Musique et de Danse, in : Revue des Arts Asiatique IX, 1935, PP. 218 ff.
44. Sachs, C. Musik des Altertums. Breslau 1924.
45. Sachs, C. Die Entzifferungen einer babylonischen Notenschrift, in : Sitzungsbericht d. Preuß. Akad. d. Wissenschaft XVIII, 1924, pp. 120 ff.
46. Sachs, C. Ein babylonischer Hymnus, in : Archiv für Musikwissenschaft VII, 1924/25, pp. 1 ff.
47. Sachs, C. Die Musik der Antike. Potsdam 1928.
48. Sachs, C. Zweiklang im Altertum, in : Festschrift für Johannes Wolf. Berlin 1929, pp. 168 ff.
49. Sachs, C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929.
50. Sachs, C. The History of Musical Instruments. New York 1940.
51. Sachs, C. The Mystery of the Babylonian Notation, in : The Musical Quarterly XXVII, 1941, pp. 62 ff.
52. Sachs, C. The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New York 1948.
53. Constanze Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients. Archäologisch-philologische Studien. Bonn 1981.
54. Stander, W. Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt a.M. 1967.
55. Stander, W. Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt a. M. 1961.
56. Stander, W. Zur Frühgeschichte der Laute, in : Festschrift für Helmuth Osthoff. Tübingen 1961.

57. Stauder, W. Sumerisch-babylonische Musik, in : MGG, Bd. 12, 1965, Sp. 1737 ff.
58. Stauder, W. Ein musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in : Festschrift Walter Wiora. Kassel 1967.
59. Stauder, W. Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in : Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik IV, Leiden 1970, pp. 171-243.
60. Stauder, W. Alte Musikinstrumente. Braunschweig 1973.
61. Subhi Anwar Rashid, Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamische Musikgeschichte, in : Sumer 23, 1967, S. 144 ff.
62. Subhi Anwar Rashid, Rezension zu Stauders Buch die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit, in : Berliner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 7, 1967, S. 355 ff.
63. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Bergvölker Vorderasiens, in : Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Teil II, 1970, S. 207 ff.
- ٦٤- الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠ .
65. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in : ZA 61, 1971, pp. 89 ff.
66. Subhi Anwar Rashid, Rezension des Rimmers Buch, Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities of the British Museum, in : ZA NF 27, 1971, S. 179 ff.
67. Subhi Anwar Rashid, Umdatierung einiger Terrakottareliefs mit Lautendarstellungen, in : Baghdader Mitteilungen 6, 1973, S. 87 ff.
- ٦٨- الدكتور صبحي انور رشيد ، الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية ، بغداد ١٩٧٥ .

- ٦٩- الدكتور صبحي انور رشيد ، الحضارة الموسيقية لبلاد ما بين النهرين ،
مجلة آفاق عربية ٣ ، ١٩٨١ ، ص ٣٠-٤١ .
- ٧٠- الدكتور صبحي انور رشيد ، النظرية الموسيقية تبدأ من العراق القديم ،
مجلة آفاق عربية ١٠ ، ١٩٨٣ ، ص ٦٣-٧٣ .
71. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien. Musikgeschichte in Bildern.
Leipzig 1984.
72. Spycket, A. La musique instrumentale Mesopotamienne, in :
Journal des Savants, July-September 1972, pp. 153-209.
73. Spycket, A. Musique suméro-babylonienne, in : Encyclopaedia
Universalis. Paris 1981, pp. 433-436.
74. Thiel, H.J. Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus
Ugarit, in : Studi Micsei ed Elgeo-Anatolici, Fascicolo XVIII,
Roma 1977, pp. 109-139.
75. Virolleat & Pélagaud, La Musique chez les Sumeriens, in : Lavi-
gnac, Encyclopedie de la Musique, Bd. I, Paris 1924, pp.
36 ff.
76. Wegner, M. Die Musikinstrumente des Alten Orients. Münster
1950.
77. Williamson, M. Les Harpes sculptées du temple d'Ishtar a Mari,
in : Syria 46, 1969, pp. 209 ff.
78. Wulstan, D. The Tuning of the Babylonian Harp, in : Iraq 30,
1968, pp. 215-228.
79. Wulstan, D. The Earliest Musical Notation, in : Music and
Letters 52, 1971, pp. 365-382.
80. Wulstan, D. Music from Ancient Ugarit, in : Revue d'Assyrio-
logie 68, 1974, pp. 125-128.

المحتوى

	المصور القديمة (٤)
٢١٨ - ٧	الفصل الاول - النحت
	المبحث الاول - النحت حتى عصر فجر السلالات
٢٤ - ٧	د. وليد الجادر
	المبحث الثاني - النحت من عصر فجر السلالات
	حتى العصر البابلي الحديث
١٧٢ - ٢٥	د. طارق عبدالوهاب مظلوم
	المبحث الثالث - النحت في العصرين السلوقي
	والفرثي
١٨٨ - ١٧٥	د. واثق اسماعيل الصالحي
	المبحث الرابع - النحت في الحضر
٢١٨ - ١٨٩	د. واثق اسماعيل الصالحي
	الفصل الثاني - الاختتام الاسطوانية
٣٢٢ - ٢١٩	د. هائل ناجي
	المبحث الاول - الاختتام الاسطوانية حتى عصر
٢٢٨ - ٢١٩	فجر السلالات
	المبحث الثاني - الاختتام من العصر الاكدي حتى
٢٨٠ - ٢٢٩	نهاية العصر البابلي الحديث
	المبحث الثالث - التأثير الاختتام العراقية على اختتام
٣٢٢ - ٢٨١	المناطق المجاورة
	الفصل الثالث - الازياء والآلات
٤٠٤ - ٣٢٣	د. وليد الجادر
٣٨٠ - ٣٢٣	المبحث الاول - الازياء والحلي
٤٠٤ - ٣٨١	المبحث الثاني - الآلات والسجاد
	الفصل الرابع - الموسيقى
٤٥٠ - ٤٠٥	د. صبيحي لائور رشيد

دعم الابداع في الكتبة الوطنية بغداد

(١٤٩٢) لسنة ١٩٨٥

دار الحرية للطباعة - بغداد

١٤٠٦هـ - ١٩٨٥

